arta

ANUL XXXIV Nr. 5/1987

arta

ANUL XXXIV NR. 5/1987

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, François Pamfil, Mihai Drişcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drişcu

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB NEGRU

Ion Grigorescu, Erdely Lajos, Dumitru Pasima, Florentin Tănăsescu, Wilhelm Dusil, Adrian Guţă, Teodor Graur, Radu Igazság, Dinu Rădulescu Atanase Cartojan, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Emilian Berdeli

FOTOGRAFII ŞI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor pentru materialul fotografic pus la dispoziţie spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P. O. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

continuitatea unei vocații

În calendarul sărbătoresc al României socialiste, luna mai ocupă un loc aparte. În această lună, istoria veche și istoria nouă, tradiția și prezentul se înfrățesc în același elan fierbinte, sub semnul construcției libere a celei mai drepte societăți. În această lună, istoria de două ori milenară a poporului român a cunoscut cîteva dintre evenimentele sale cruciale, definitorii pentru personalitatea spirituală a unei națiuni și semnificative pentru rolul pe care România îl are între popoarele lumii.

« Cucerirea independenței și suveranității naționale se dovedește a fi legitate obiectivă a dezvoltării sociale, o necesitate a mersului înainte al civilizației umane, un imperativ fundamental al istoriei », arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu. În lumina acestor idei fundamentale trebuie înțeleasă și lupta seculară pe care poporul român a dus-o, dincolo de granițele istorice și în pofida lor, pentru independență națională, pentru neatîrnare, pentru unitate. Deziderатul independenței de stat a cunoscut o primă treaptă — esențială — a împlinirii, în eroicul Război pentru Independență de la 1877 și ziua de 9 mai a acestui an, zi în care tînărul stat român s-a proclamat liber în fața întregii lumi, rămîne înscrisă cu litere de aur în cartea devenirii noastre.

Istoria își pregătește propriile evenimente. « Lupta necurmată pentru dezvoltare de sine stătătoare, pentru libertate și neatîrnare constituie trăsătura caracteristică fundamentală a întregii istorii a poporului nostru, determinînd însuși modul lui de existență, concepțiile și idealurile sale », arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu. Și iată că la 8 mai 1921 poporul român, clasa muncitoare din România și-a dobîndit propriul său Partid Comunist, care va fi de acum înainte, în anii grei ai ilegalității și apoi în cei ai triumfului forțelor democratice, călăuza cea mai înaintată și clarvăzătoare a adevăratei conștiințe a națiunii. Aflat în fruntea maselor progresiste, Partidul Comunist Român a condus toate marile bătălii de clasă ale perioadei interbelice, a luptat fără șovăire împotriva pericolului fascist și împotriva imperialismului. Căci subordonării politice i se alătură, mai primejdioasă pentru că e mai obscură, anexarea economică, imperialismul marelui capital. Împotriva acestuia a luptat, de la începuturile sale organizate, clasa muncitoare de pretutindeni; alianța ei în fața dușmanului de clasă este consfințită tocmai de sărbătorirea zilei de 1 Mai — Ziua internațională a oamenilor muncii, zi cu deosebire dragă poporului român, care își amintește fără încetare acel 1 Mai al anului 1939, cînd tovarășul Nicolae Ceaușescu, alături de tovarășa Elena Ceaușescu, din însărcinarea Partidului, a organizat și condus marea manifestație populară menită să atragă atenția opiniei publice și clasei conducătoare din România că există o conștiință colectivă și o forță trează a democrației muncitorești, care neagă cu hotărîre și spirit de sacrificiu forțele întunericului, ale opresiunii.

Numai așa s-a putut ajunge la eroicul act al Insurecției, care a ajutat și a grăbit victoria finală asupra fascismului, numai așa s-a putut ajunge la acea zi de 9 mai 1945, Ziua Victoriei, zi pentru care și-au jertfit viețile sute de mii de români. Căci Partidul Comunist Român a fost, de la început, promotorul consecvent al idealurilor libertății și suveranității naționale, iar în anii socialismului, mai ales în ultimele două decenii, politica de dezvoltare liberă și de pace, de bună înțelegere între popoarele lumii a fost promovată fără încetare, prin inițiativele strălucite ale secretarului general al Partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

« Politica de independență a României, arată tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-a născut în lupta împotriva dominației străine, pentru dreptul poporului de a fi stăpîn pe destinele sale, de a-și hotărî soarta în mod independent, fără nici un amestec din afară. Tocmai de aceea, ținem atît de mult la această politică independentă și facem totul pentru ca în relațiile internaționale să se afirme cu putere principiile de egalitate și respect al independenței tuturor statelor ». Tineretul patriei noastre socialiste, care își sărbătorește în mod semnificativ ziua pe 2 Mai și alături de tineri, întreg poporul României socialiste, își aduc contribuția la transpunerea în viață a politicii revoluționare a partidului, pentru realizarea în țara noastră a celei mai drepte societăți.

arta

NICOLAE GRIGORESCU: Atacul de la Smîrdan
OSCAR OBEDEANU: Roșior

expoziția republicană de artă plastică a tineretului, dedicată aniversării a 65 de ani de la crearea u.t.c. și a 30 de ani de la înființarea u.a.s.c.r.

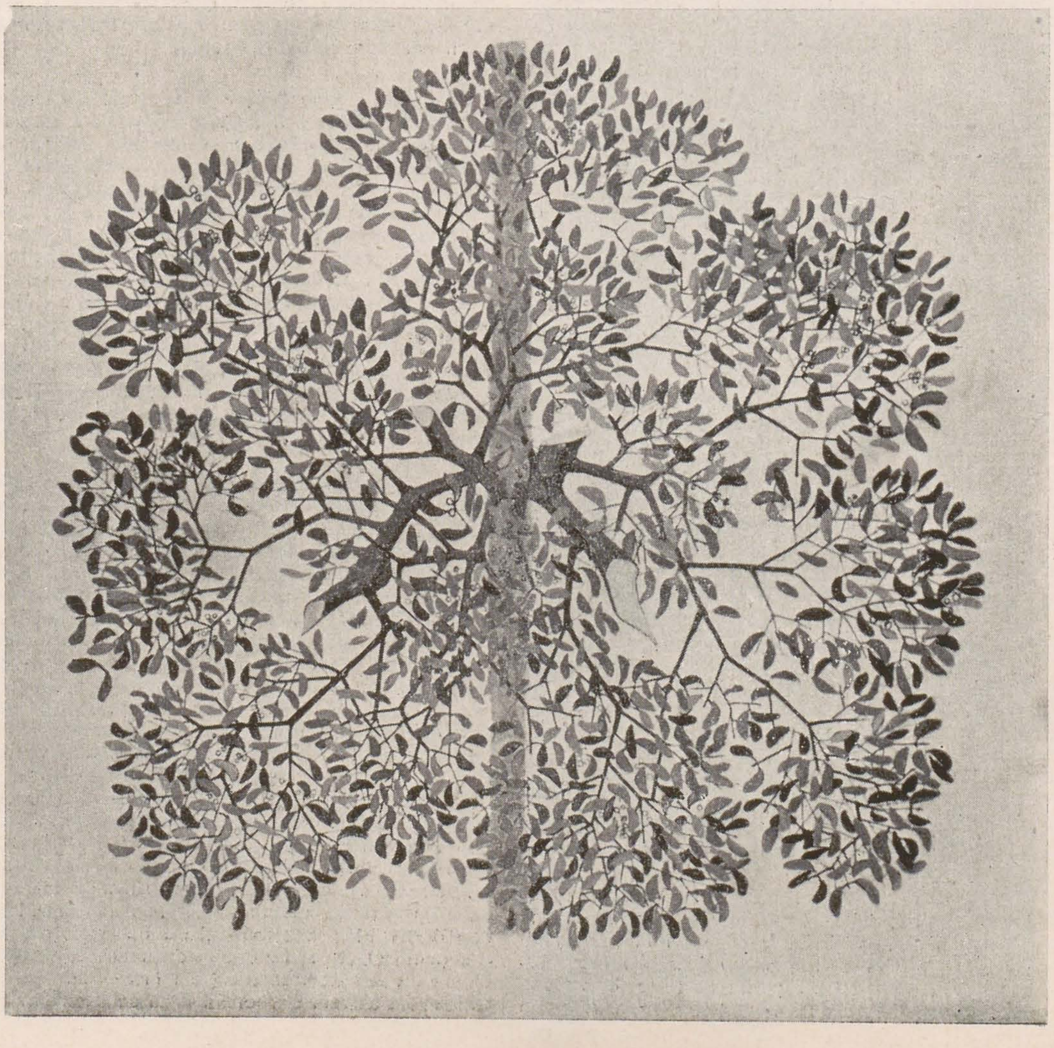
m. abăciței

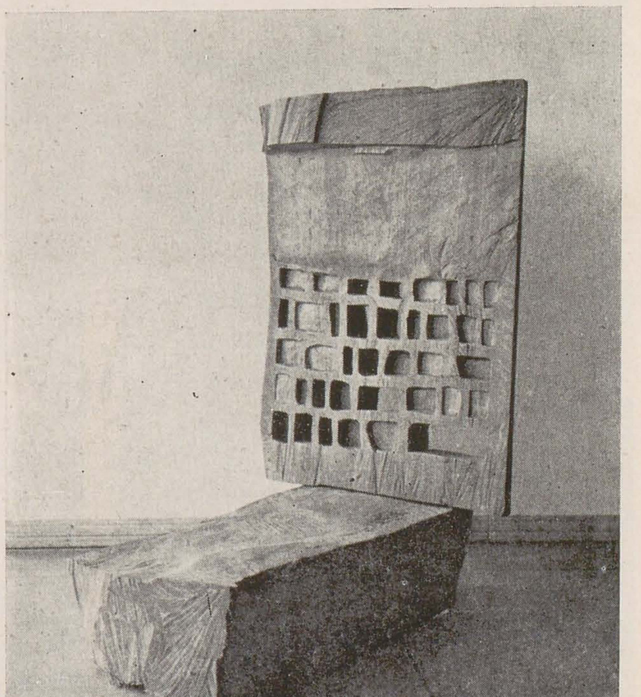
Expoziția republicană de tineret comunică efortul generației celei mai tinere de artiști de a întipări în imagini impulsurile unei stări de efervescență, ca martori și participanți la dinamica realității sociale contemporane și, în aceeași măsură, ca investigatori ai dispozitivului de tehnici și mijloace de configurare plastică.

Tema «lucidității» și a «participării», la care se pot larg subsuma motivele reprezentaționale ale selecției, capătă o transcriere specifică și la nivelul opțiunilor stilistice. O astfel de expoziție națională documentează asupra diversității orientărilor artistice ale generației și, în reușită, marchează situații semnificative — consonanțe, înrudiri, unicități stilistice. Selecția pe domeniile de expresie plastică a fost echilibrată cantitativ, cu o ușoară restrîngere a sculpturii. Remarcăm secțiunea de artă decorativă și prezența unei selecții de artiști reprezentativi ai generației de mijloc, între care enumerăm pe Viorel Mărginean, Ion Sălișteanu, Ion Gheorghiu, Gabriela Pătulea-Drăguț, Gh. Iliescu-Călinești, Mihai Buculei, Ileana Balotă.

Decelarea unor filiații, mai mult sau mai puțin declarate, între generațiile de plasticieni pledează pentru ideea continuității artistice și argumentează tradiții și specificități ale școlii românești contemporane. Nuanța emulativă, nu de speța preluărilor rutiniere ci la nivelul dialogului sincroniilor de vîrste culturale, este vizibilă, pentru un obișnuit al saloanelor anuale, și în această manifestare comemorativă găzduită de sala Dalles.

Indicele de acuitate modernă al producției tinerei generații nu se află la cotele de îndrăzneală, fie chiar experiment al neo-figurativului contemporan, semnalat în cîteva din ultimele manifestări ale Atelierului 35. Conotațiile de onestitate stilistică ale naturii statice și peisajului înseriază marea parte a lucrărilor de pictură. Cîștigul în simbol imagistic, operant în cazul acestor genuri, este notabil în

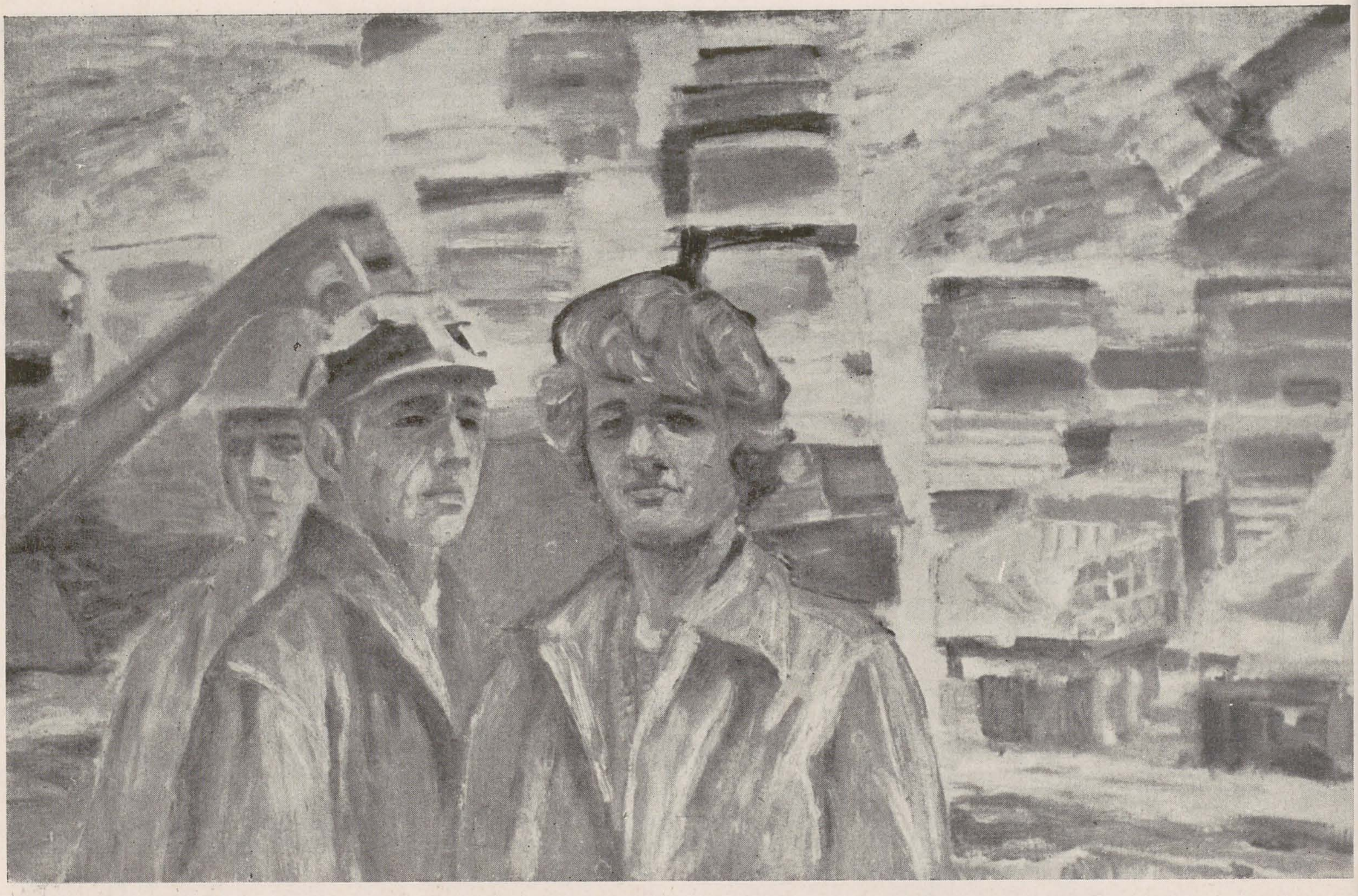




CONSTANTIN APOSTOL: *Omagiu*
VIOREL MĂRGINEAN: *Visc*
VASILE POP-NEGREȘTEANU: *Vizită de lucru*
ION GHEORGHIU: *Grădină*
MIHAI BUCULEI: *Calendar*

peisajele semnate de Adriana Blendea, Cezar Atodiresei, Dragoș Filip, Mihai Lujanschi, Victor Zaharia și în compozițiile redevabile convenției naturii statice cu care ne-au familiarizat Roxana Trestioreanu, Mircea Novac, Dorin Crețu, Nina Corutin, Sanda Buțiu, Alexandru Antonescu, Dinu Săvescu, Virgil Parghel, Marilena Preda-Sânc.

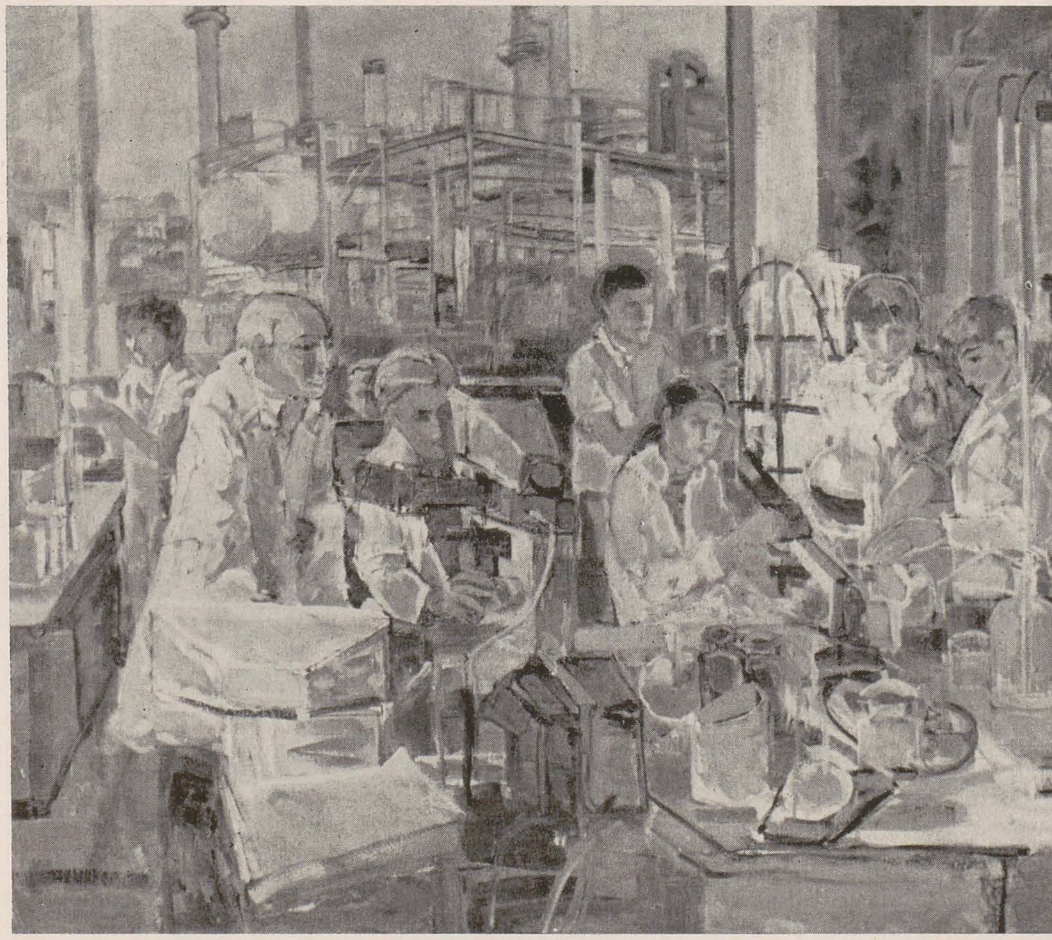
O cercetare transfiguratoare înspre semn plastic a unui motiv folcloric-arhetipal întreprinde, dincolo de specii și genuri, o bună secțiune a generației tinere, precum Corneliu Andronescu, Petru Lucaci, Romana Ganea. Alternant gestului de încifrare sînt prezente pe firul expoziției imagini de reportaj plastic (Radu Cotișel, Ion Pandele, Patricia Popescu, Gregorian Rusu). Interesul pentru zonele existenței cotidiene, exemplare totodată (compozițiile hieratice ale lui Vasile Pop-Negreșteanu furnizînd imagini ce se vor un comentariu etic al actualității), este apanajul, prin excelență, al discursului grafic (Silvia

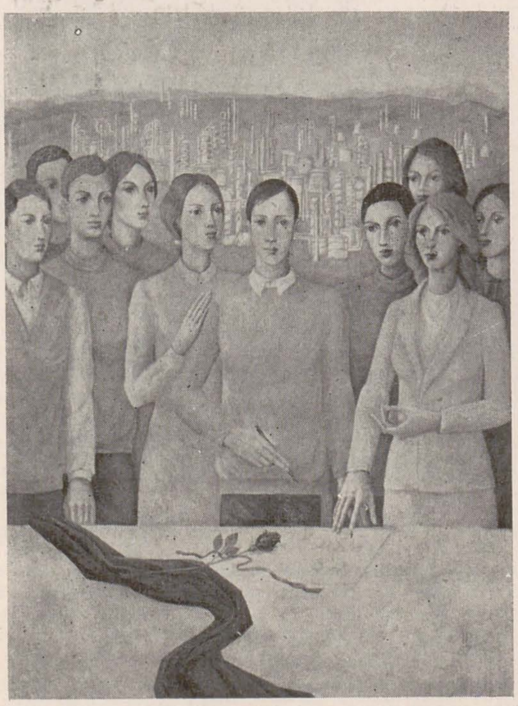


GREGORIAN RUSU: *Tineri constructori*

MARINELA MÂNTESCU: *Cercetare*

PĂTRICIA POPESCU: *Referendum*





Barbescu, Diana Brăescu, Valentin Scărlătescu, Corina Fulger, Georgiana Hora, Emilia Kiss, Floarea Țuțuianu).
Ultimele generații de artiști decoratori, cu neliniștea iscoditoare și noblețea meșteșugurilor tradiționale spectaculos acordate insolitului modern, au panoramat în expoziția republicană tapiserie (Marijana Bițulescu, Gabriela Beja, Cristina Cucu, Claudia Drăghici, Zitta Ring-Pavel, Delia Sechel), porțelan și faianță (Titu Toncian, Lucia Atanase, Gherghina Dumitrache-Costea, Vasile Lihor-Laza), sau sticlă (Lucian Butucariu, Cristina Iliescu, Vladimir Cioroiu, Cristian Hrimiuc). Amintim, pentru compartimentul creației de design, corpurile de iluminat semnate de Ovidiu Săcui și setul funcțional avînd drept autor pe Mihai Nazarie.
Manifestările statuarei, bogate atît în ritmicitate (nu amintim decît simpozioanele estivale sau expozițiile de sculptură mică) cît și în aflux permanent de generații și consacrări, oferă, în acest scenariu expozițional, lucrări judicios dozate între mijloacele tehnice și zonele de expresie, depășind nota curentă a saloanelor, semnate de Alexandru Ciutureanu, Aurel Cucu, Alexandru Lupu, Aurel Vlad, Anton Rațiu și Alexandru Pășat.
Panoramarea, cu inevitabilele elipse, a generației de plasticieni între 25 și 35 de ani, prilejuită de aniversarea organizațiilor politice de tineret, nu poate decît să stabilească noi relații emulative între căutările lor de atelier și manifestările de for.

comemorări

constantin brâncuși (1876—1957)

două mărturii

barbu brezianu

În toamna anului 1930 și mai tîrziu — Constantin Brâncuși, în tradiționalele sale popasuri la București, avea să tragă, ca de obicei, la «Grand Hotel Boulevard». Aici — în camera «no. 8» — s-au perindat probabil toți fruntașii avangardei române: Marcel Iancu, Gheorghe Dinu (Stephan Roll), Sașa Pană, Ilarie Voronca, Milița Pătrașcu, Maxy, Corneliu Michăilescu, Victor Brauner, Jacques G. Costin, Mihail Cosma (Claude Sernet) și alții, care doreau să-l capteze pentru «mișcare» și să-l facă portdrapelul lor. Tot atunci un grup de tineri entuziaști aveau să-l năpădească și intervieveze: Dan Botta (de la revista *Vremea*), Lucian Boz (de la *Facla*), Apriliana Medianu (de la *Curentul*), Ion Călugăru ș.a.

În 1937—1938 cînd Brâncuși se ducea către (ori se reîntorcea de la) Tîrgu Jiu, în scurta sa trecere prin Capitală (și tot la Hotelul Bulevard) — el primea nu numai alt șir de gazetari ca Ioana Giroiu (de la *Timpul*), poetul Radu Boureanu (de la *România*), muzicologul Emil Riegler-Dinu (de la *Seara*) — dar și pe viitorii lui adevărați exegeți: Ionel Jianu, Petru Comarnescu și Petre Pandrea — fiecare redînd ori înflorind în felul lor sau notînd exact și cît mai minuțios ce își aduceau aminte (uneori după o haltă de împrospătare matinală — cum a fost cazul lui Pandrea*). Ecourile acestor autentice și prețioase întrevederi au fost redate in extenso, însoțite de comentarii superlative și chiar fotografii executate și oferite de Brâncuși însuși — desmințind astfel alegațiunile unora care susțineau și susțin că artistul ar fi fost nesocotit și ignorat la noi nu numai înainte, dar și după primul război mondial.

Atunci, în 1938, în afara musafirilor amintiți — sculptorul a primit și vizita a doi tineri aparținînd unor alte discipline. Ei nu făceau parte nici din tagma artiștilor plastici, nici a poeților ori a publiciștilor: cel dintîi era Petre Țuțea, un filosof sclipitor în locvacitatea sa, un «geniu» socratic, cum nu de mult îl califica Emil Cioran în ultimul său volum *Aveux et Anathèmes*, definindu-l ca pe un imponderabil amestec între Don Quijote și Dumnezeu. Rarisimele sale texte tipărite pot anevoie fi găsite doar în vreun Almanah literar, ori prizărite prin invizibile periodice interbelice.

Cel de-al doilea vizitator a fost Haig Acterian (1904—1943), talentat și efemer regizor de teatru, dar și scriitor care — în afara celor două cărți de stihuri *Agonia* (1929) și *Urmare* (1936) — a publicat eseurile de teatrologie intitulate *Pretexte pentru o dramaturgie românească* (1936), *Organizarea teatrului* (1937), *O sută de ani de teatru românesc* (1937), monografia *Shakespeare*, precum și studiul consacrat uneia dintre cele mai importante personalități ale teatrului european ai acestui secol, Edward Gordon Craig, care a adresat emulului său, între 1934—1937, 47 de scrisori — încheindu-și unul din închinarea simbolică: «pentru România și alături, pentru Haig Acterian»!

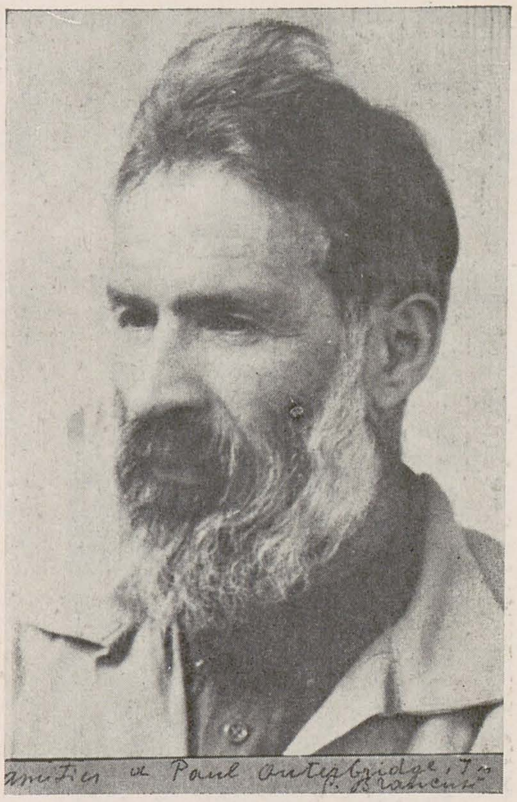
Spre deosebire însă de peripateticul logician Țuțea, care numai după ani și ani și-a așternut amintirile, Haig Acterian (tulburat de cuvintele rostite de ilustrul interlocutor, fascinat de iradierea spiritualității sale și perfect conștient de evenimentul trăit), de îndată reîntors acasă, noaptea, a rememorat și scris cuvînt cu cuvînt cele ascultate în după amiaza zilei de 30 octombrie 1930.

În legătură cu aceasta, aducem în plus mărturia inedită a regizoarei Jeny Arnotă, care în *Jurnalul* său nota starea de spirit în care și-a găsit fratele și prietenul filozof. Amîndoi «erau entuziasmați că stătuseră toată după-masa de vorbă cu Brâncuși. Haig, cu spiritul de exagerație pe care în bună parte îl am și eu, spunea că Brâncuși e cea mai extraordinară personalitate pe care a cunoscut-o. Că e mai mare, în genul lui, decît Enescu».

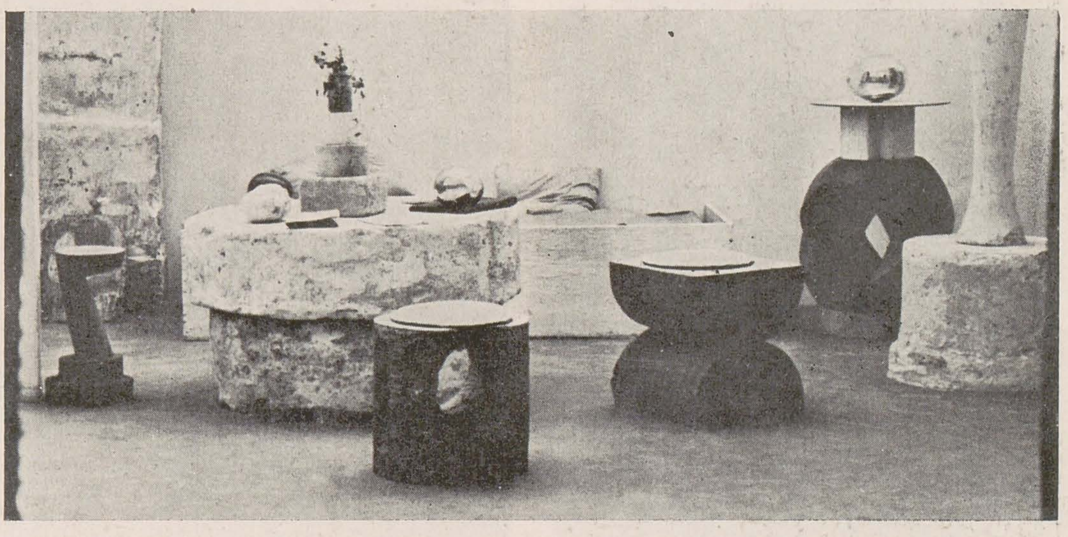
Documentele pe care le publicăm oglindesc aceeași întrevedere văzută prin două diferite prisme, reciproc completîndu-se și redînd fațetele geniului brâncușian cu rigorile, entuziasmele și ereseurile lui. După o jumătate de secol — la îndemnul nostru — Petre Țuțea, răscolind amintiri neșterse, va evoca întîlnirea sa cu Brâncuși. El reconstituie un dialog, mai degrabă un aprig monolog platonic, arătînd ce anume l-a determinat să se apropie de înțeleptul sculptor, ce anume au discutat, împletind propriile sale preocupări în iscodirea unor certitudini spirituale — cu unele răspunsuri ce îi stăruie și astăzi în imprevizibil de buna sa memorie.

Relatarea următoare este a lui Haig Acterian și are cu totul alt caracter. Cu o rigoare exemplară el a notat ceea ce Brâncuși a rostit, instigat firește de cei doi tineri interlocutori — lăsînd însă cuvîntul exclusiv Creatorului; iar el, cu o modestie admirabilă, s-a mărginit la rolul unui fidel grefier.

Neuitînd faimoasele aforisme (de astă dată autentice) cu care Brâncuși obișnuia să-și presare conversațiile, — testimoniul lui Haig Acterian aduce date esențiale și elemente noi pentru care biografii sculptorului — la trei decenii de la săvîrșirea lui din viață — sînt și vor fi recunoscători acestui cinstit martor.



Fotografie de Paul Auterbridge, cu dedicația autografă a artistului



Atelierul

petre țuțea

Mă servesc de amintire, de această formă afectivă a memoriei, cum a definit-o Kierkegaard, după cît mi-amintesc, cu toate imperfecțiunile ei. De altfel, istoria, memoriile și jurnalele, aceste alcătuiri din fapte și reflecții, nu sînt mai aproape de adevăr. Chiar ideea platonică, considerată arhetip, dacă nu este revelată, ci numai închipuită, este o plăsmuire mitică mai aproape de adevăr.

Într-o zi — înaintea ultimului război — căutam, cu prietenul meu Haig Acterian, un tip de om pe care să clădim poziția noastră în frămîntarea vremii. Căutam o certitudine spirituală. Am examinat toate tipurile, de la omul religios la omul tehnic, și n-am putut citi în om decît preaomenescul (folosind un termen al lui Nietzsche) în care omenescul, neomenescul și supraomenescul se amestecau haotic. Am renunțat la căutarea certitudinii în om. Eram stăpîniți de ideea ordinii și de neliniștile devenirii. Așa am ajuns la termenii gnoseologici: Divinitatea, omul, lumea, adevărul, eroarea, frumosul, urîtul, sacrul, satanicul, absurdul și sensul — și la oglindirea lor în artă, unde purul inspirat se împletește cu forma și sensul, căutate în om și în natură, sau în om — ca în expresionism. Așadar, căutam un artist pentru a constata care sînt limitele artei, în cunoașterea vieții și lumii, și dacă limbajul artistic e alcătuit din semne neevocatoare. În treacăt fie zis, imaginea și semnul alunecă, în artist și în omul de știință, peste obiect, artistul autonom nedepășind frumosul închipuit, iar omul de știință autonom nedepășind semnul util.

Haig mi-a spus că Brâncuși se află în București și locuiește la hotelul «Bulevard». El mi-a propus să mergem la Brâncuși, ca să constatăm, a spus el, cum se oglindesc în spiritul lui viața și lumea. Apoi, a adăugat: desigur, trebuie să ținem seama că nu ne întîlnim cu un teolog, cu un filozof sau cu un savant, ci cu un mare artist.

Să mergem, i-am răspuns, fiindcă sînt curios să aflu conținutul acestor termeni: vocație, inspirație, sens, căutare, expresie, imagine și simbol.

După cîte știu, Brâncuși nu este un intuitiv, fiindcă tăcerea și infinitul, chiar prin coborîrea lor în cuvînt sau materie, în sfera mijloacelor omului mărginit în jocul dintre imagine și simbol, nu-și pierd caracterul lor inefabil. Apoi, omul rămas aici, căutător de forme și sensuri, se poate situa arbitrar dincolo de bine și de rău, ca Nietzsche. «Perspectivism estetic» (Charles Andler).

Un lucru este cert, a spus Haig, Brâncuși este un artist adevărat, în stilul căruia se oglindește sufletul neamului său.

Vom afla, am spus eu, dacă arta este mimesis, plăsmuire autonomă, sau manifestare a inspirației. Omul, această creatură, este un dat primordial. care se desfășoară în timp și-n spațiu, în etape, sau el stă sub semnul înnoirii, adică viața lui este constantă, sau permanent neliniștită, cu alte cuvinte totul se află în el din primordii sau evoluția este creatoare (Bergson)? Prin viață, așa cum trebuie să, fie omul se mișcă în lumea valorilor; cum au fost definite aceste poziții comportamentale ale omului, determinate, sau presupus autonome? am încheiat eu.

Haig, acest eminent regizor, mi-a spus: vom merge la Brâncuși, fiindcă artiștii se mișcă liberi între cer și pămînt, neconstrînși de limbajul științific sau comun.

Eu am adăugat: în poziția inactuală a artiștilor adevărați se pot întîlni concretul, scopul, idealul, tristețea, bucuria, paradoxul, rătăcirea, absurdul, abisul, speranța, disperarea, ordinea, dezordinea, hazardul, trivialul și purul. Ca să aflăm esențele acestor stări, trebuie să mergem la acest mare artist.

Haig a aranjat întîlnirea. Cînd am ajuns la Brâncuși, seara, ne-a primit cu întrebarea:

«De ce-ați venit la mine?»

I-am răspuns eu: «Noi dorim să aflăm de la un mare artist dacă arta trebuie să aibă mesaj și dacă mesajul ei este mai aproape de adevăr decît comunicările științifice».

«Luați loc!» ne-a poftit Brâncuși.

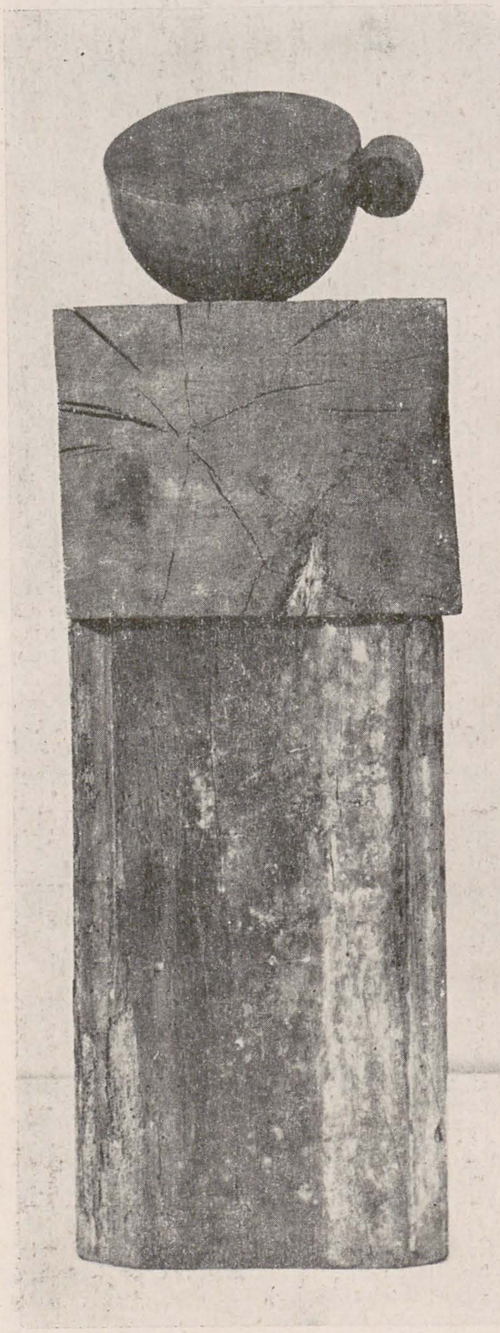
Prima mea întrebare a fost: «Cum suportați captivitatea naturii?»

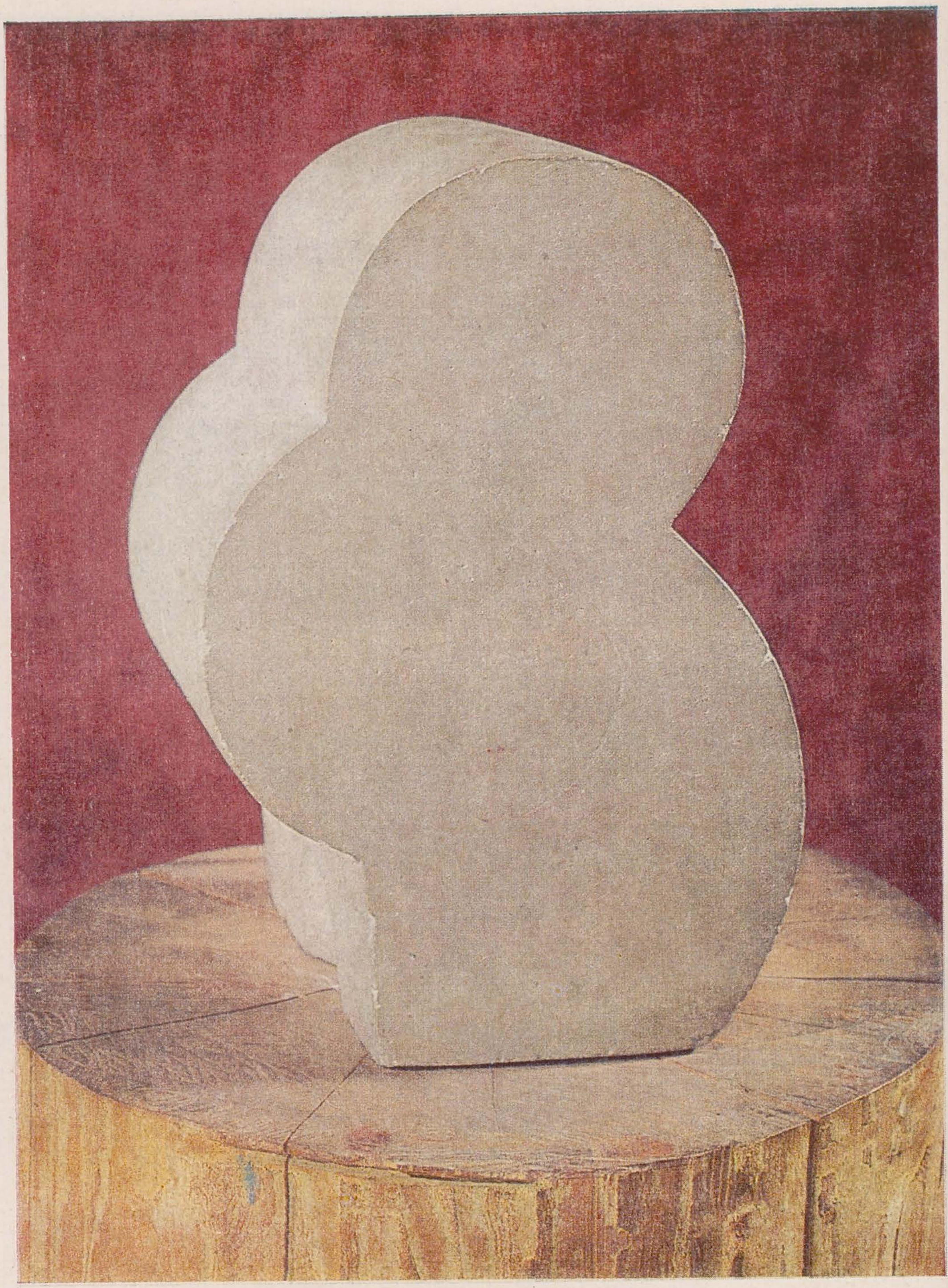
Brâncuși: «Nu mă simt captiv. De altfel, simt în mine o forță care îmi aparține. Eu admir alcătuirea

---

* «Conversațiile le-am notat, îndeobște, de la 5 dimineața în sus /. . ./ intram sub duș pentru a-mi alunga oboseala și notam fragmentar și imperfect, frînturi din conversațiile noastre». (Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, vol. I, ed. «Bucur Ciobanul» București, 1945, p. 141). Ulterior, iscusitul avocat și eseist a publicat o serie de presupuse cuvinte și aforisme, care ar fi fost rostite de Brâncuși, dar care vădit îi aparțineau scriitorului (Petre Pandrea, *Brâncuși, Amintiri și exegeze*, ed. «Meridiane», București, 1967) și care din păcate au fost fără discernămînt preluate de alți comentatori.

Căuc cu toartă rotundă
Timiditate
Țestoasa zburătoare
Cap de copil
«Socrate a avut pentru întîia oară sensul volumului...»





pietrei și lemnului, pe care omul le desfigurează. Te-ai uitat vreodată cum sînt întocmite aceste lucruri?» Eu: « În liceu am văzut la microscop o lamă cu un preparat vegetal. Am privit-o cu indiferență ». Apoi, am făcut o ușoară ironie: « eu pot fi satisfăcut că, nefiind artist, nu mi-am permis niciodată să desfigurez piatra și lemnul ».

Brâncuși s-a uitat curios la mine. Am citit în chipul lui expresia limitelor artei față de obiectele contemplate. Apoi i-am vorbit despre artistul captiv al ochiului și despre artistul inspirat. Haig a ținut să adauge că eu situez inspirația deasupra inițierii, în această din urmă formă fiind mult meșteșug.
Eu: « Neinspiratul se îneacă în semne și materie ».
Brâncuși: « Este foarte adevărat. Poate cineva să doarmă în cameră cu o statuie? »
I-am răspuns: « Și eu încerc, spiritual, să mă mișc între lumea vizibilă și cea invizibilă, dar neartistic ».
Arătînd spre mine, Brâncuși l-a întrebat pe Haig: « Cu ce se ocupă? »

Haig: « Este un spirit care urmărește înlăturarea erorilor mintale și greșelilor morale, ale sale și ale altora ».
Brâncuși, către mine: « Și ai reușit? »
« Nu. Fiindcă omul singur nu ajunge la adevăr, mișcîndu-se între rătăcire și nimereală. De aceea Socrate a vrut să caute un zeu, în dialogul Carmide, pentru a afla ce este înțelepciunea. Haig și cu mine dorim să discutăm cu dumneavoastră arta hieratică și arta voluptății ».
Brâncuși: « Vă ascult ».
A început Haig afirmînd că omul artist se mișcă liber între cer și pămînt. Am continuat eu: « Artistul poate exprima voluptatea, fiind captivul clipelor, iar cel care practică arta hieratică este stăpînit de pasiunea purului și vrea să înlăture greșelile morale, să producă în contemplator și în consumatorul de artă Catharsis-ului aristotelic, purificarea sufletului și moravurilor, împletind esteticul cu eticul ». Am mai afirmat că știința poate fi utilă, dar indiferentă moral. În știință se caută înlăturarea erorilor și descoperirea mijloacelor utile, în lupta de conservare și adaptare omul căutînd prin cunoaștere să se stăpînească și să stăpînească natura.

Apoi l-am întrebat pe Brâncuși: « Cum puteți evita, în geometrismul dumneavoastră simplificator, decorativul? »
Brâncuși: « Opera singură exprimă răspunsul. Adică, dacă spune, sau nu spune ceva ».
Eu am citat o definiție a artei aparținînd lui Charles Maurras: « Arta este jocul aparențelor ».
« Numai atît? ! », a zis Brâncuși.

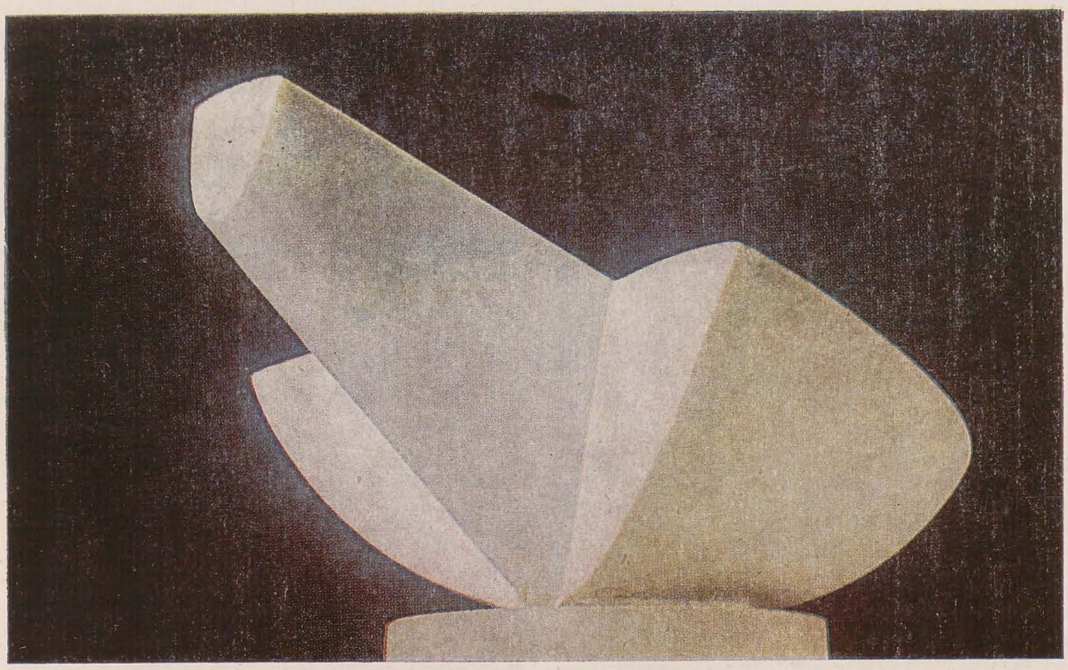
Eu: « Nu, nu numai atît. Artistul se mișcă la confiniul dintre vizibil și invizibil. Oricîtă putere spirituală ar avea artistul, el nu poate realiza o artă pură. Arta nefigurativă sugerează, cea figurativă evocă. În ceea ce privește rostul acestor două stiluri, cred că decide mesajul. Să ne gîndim la strălucitul Giotto. În arta sa se împletesc: sugestia, evocarea și pasiunea idealului. Dar, petrecîndu-se aici, Giotto exprimă un joc în care dincolo este oglindit aici, ca ideea platonică, meșteșugul și mijloacele pămîntești menținîndu-l în calea spre perfecțiune. Arta lui Giotto ne sugerează că pămîntul este sediul trecător al omului, iar mijloacele oferite de natură servesc aspirația, care le depășește, deși nu poate fi atinsă. Orice mare artist este neliniștit, fiindcă rămîne debitor idealului său ».

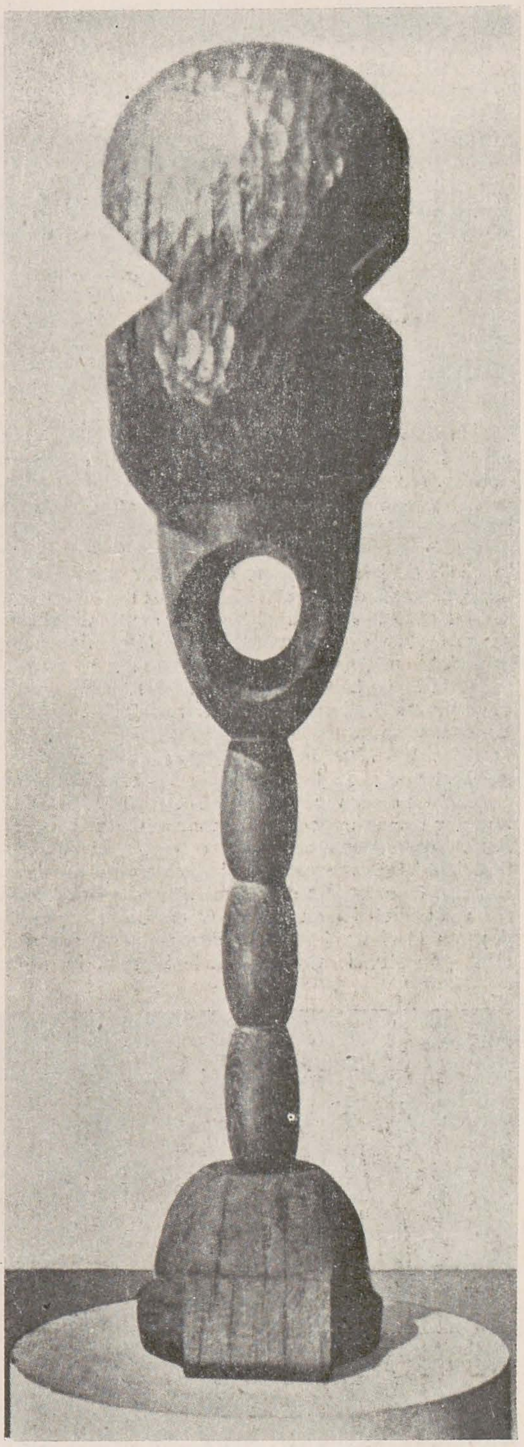
Apoi Haig a formulat scopul principal al vizitei noastre. Fiindcă noi venisem la Brâncuși să obținem un răspuns la o singură întrebare semnificativă, și anume: care a fost ideea care a prezidat la înfăptuirea operei « Pasărea măiastră ». Cînd l-am întrebat a răspuns:
« Am șlefuit materia pentru a afla linia continuă. Și cînd am constatat că n-o pot afla, m-am oprit. Parcă cineva nevăzut mi-a dat peste mîini ». Vizita a luat sfîrșit. I-am mulțumit lui Brâncuși pentru ospitalitate și pentru conversație și am plecat. Pe drum i-am spus lui Haig: « Mă gîndesc la arta combinatorie a lui Leibniz întemeiată pe trei termeni: infinitul, continuul și limita, cum s-a spus. Răspunsul lui Brâncuși, gnoseologic și moral, exprimă limitele artei, un artist, chiar excepțional, neputînd depăși mărginirea impusă de condițiile lumii de aici. Brâncuși este neliniștit de realul intangibil, ca orice mare artist care nu poate fi mulțumit de jocul ipotezelor ».

haig acterian

« Arta este joc. Arta este echilibrul între materie și spirit. Aceste mîini în căutare au atins absolutul, dar în clipa din urmă ceva mi-a dat peste mîini și am stricat forma divină. Am știut că Cineva nu vrea să lase omului bucuria cerească.
Pentru a înfăptui absolutul artistul trebuie să fie în același timp Zeu, Rege și Sclav: Zeu ca să creeze, Rege ca să poruncească și Sclav ca să execute.

Totuși, se poate face mult prin artă. De la Phidias și pînă la sculptura contemporană trăim o decadență.





Adevărul nu este în realismul unui biftec, al unei coapse, mîini etc.
Eu caut spiritul.

Eu nu am înțeles niciodată istoria artelor. Este o absurditate. Este istoria amăgirilor.
Se poate dormi într-o cameră cu « Moise » al lui Michelangelo? Mie mi-ar fi frică, aș fi terorizat toată noaptea.

Arta nu poate fi teroarea « realistă », ci intimitate, prietenie, taină de eliberare prin proporții.
Un bloc de marmură sau un trunchi de stejar este o operă de artă în sine. De ce să săpăm mîini și picioare « perfecte » într-un bloc, stricînd proporția pentru realizarea unor părți din trupul omenesc, acestea în alte proporții decît cele divine?
Apele unei marmore și linia vîrstelor dintr-un trunchi nu trebuiesc stricate. Săpătura și tăietura să se armonizeze cu liniile divine ale materialului. De ce între proporțiile piramidelor și corpul omenesc nu e conflict? Am impresia unei mărturisiri armonioase cînd sînt în fața piramidelor. Proporțiile unei piramide se leagă de proporțiile divine din mine. Jocul liniilor și volumelor, lăsînd structura divină a materialului, duce la desăvîrșirea spirituală prin sculptură.
(Sculptură — act pur; spiritul absolut).

În primul rînd este omul. În ceea ce fac eu nu este nimic nou. A fost odată și va fi. Deci eu caut ce este mereu. Trebuie frecat mult, stăruit pînă cînd diamantul e găsit și șlefuit.
Înțelepciunea aduce pe om în punctul adevărat. Un zid zugrăvit cu flori sau cu tapete desenate ne închide ca într-o celulă. Un zid nezugrăvit, curată tencuială cu găuri și zgîrieturi la întîmplare, dă impresia nemărginirii.

Spațiul și timpul nu sînt. Spiritul este. Pentru a ajunge la această stare divină, noi trebuie să ajungem nimic. Acolo unde este nimic, acolo este totul. Să scoatem din noi tot ceea ce este al nostru, tot ceea ce depinde de al nostru și de fapt e amăgire.
Într-o discuție oamenii merg într-o parte, pe o cale. Socrate a avut pentru întîia oară sensul volumului. El înconjura actul din toate părțile și-l făcea să dispară în spirit.

Arta este echitate absolută.
Cea mai mare nenorocire pentru oameni este gramatica și cuvintele întrebuințate de alții. Ele nu ajung să se folosească de gîndurile noastre. Gîndul nu ajunge exprimat de cuvintele pe care le avem la dispoziție.
Sînt un ignorant.
Nu mă pricep în literatură.
Mă interesează numai ultimele descoperiri științifice. Citesc reviste și ziare să aflu unde sîntem pe tărîmul științific și spiritual.

Îmi dau seama mereu că sîntem supuși influențelor astrelor. De la un timp luna are o influență nefastă asupra oamenilor. Și sînt atîția neștiutori extaziați în fața lunii. Face mult rău. Ar trebui să ne închidem în casă, să fugim de razele lunare. Noi depindem de astre, de spațiile pe care le parcurgem. Știu că sîntem într-o continuă mișcare. Prinși pe pămînt, noi alunecăm împreună cu planetele și soarele mereu în alte locuri. Această mișcare, aceste treceri au influențele lor în oameni. Gîndurile, sentimentele, faptele, firea noastră sînt supuse acestei mișcări în Cosmos.

Omenirea este bolnavă acum. Dar poate fi însănătoșită.
O proporție, o linie bine găsită pot lecui omenirea. Am căutat-o toată viața.
Pentru a scoate dintr-un bloc « Pasărea Măiastră » — o linie — am căutat mult.

În India pentru « Pasărea Măiastră » se face un templu. Soarele va cădea la o anumită oră pe această « Pasăre Măiastră ». Atunci trebuie contemplată.
M-au urmărit culoarea, friza și capitelul unui « Templu al dragostei ». Dacă găsești aceste elemente, Templul este gata. Caut.
Totul este să revin la starea de candoare a desăvîrșitei credințe. Atunci găsesc echilibrul.

Relele toate vin din închipuiri: gloria, puterea, credința în puterile negative ale omului, creșterea strîmbă de vanități și minciuni convenționale.

Libertatea! Libertatea! Să zbori sus, mai sus, cît mai sus! Dezlegare, desfacere de toate iluziile pămîntului și ale trupului. Cazna de a se libera. Și cînd nu rămîne nimic, cînd sînt ca un idiot, atunci se abate în aer: duhul.

La noi în Oltenia sînt niște păsărele mici, le spunem gugușiuci; ele stau pe cîmp și se apropie de om fără nici o teamă. Ai impresia că nu gîndesc, nu simt nici un pericol; au o totală încredere în om, în soartă. Așa ar trebui să fie oamenii.

Am putea trăi fără sfîrșit ca un cîntec ce se repetă la nesfîrșit. « Coloana fără sfîrșit » îndeplinește această taină. Lemnul acela care se gîtuie și răsuflă, poate fi prelungit înspre cer vreo cinci sute de metri și se poate urca acolo cu acest ritm. . . »

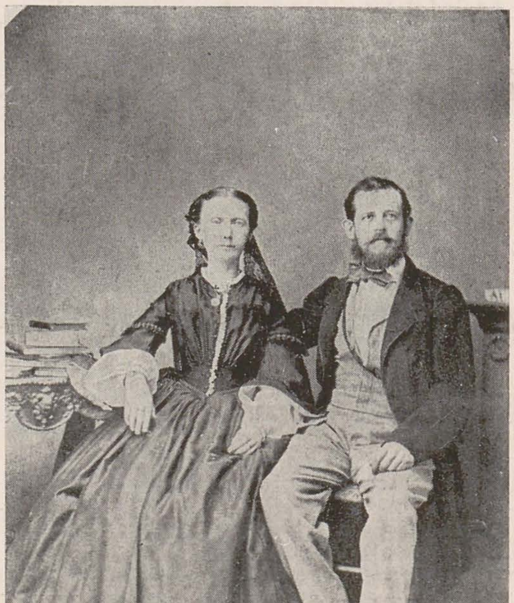
Karl Storck cu prima soție, Clara Ihm
Theodor Aman

Compoziție mitologică
Studiu de scaun
Ana Davila
Domnița Bălașa

karl storck (1826—1887)

mihai ispir

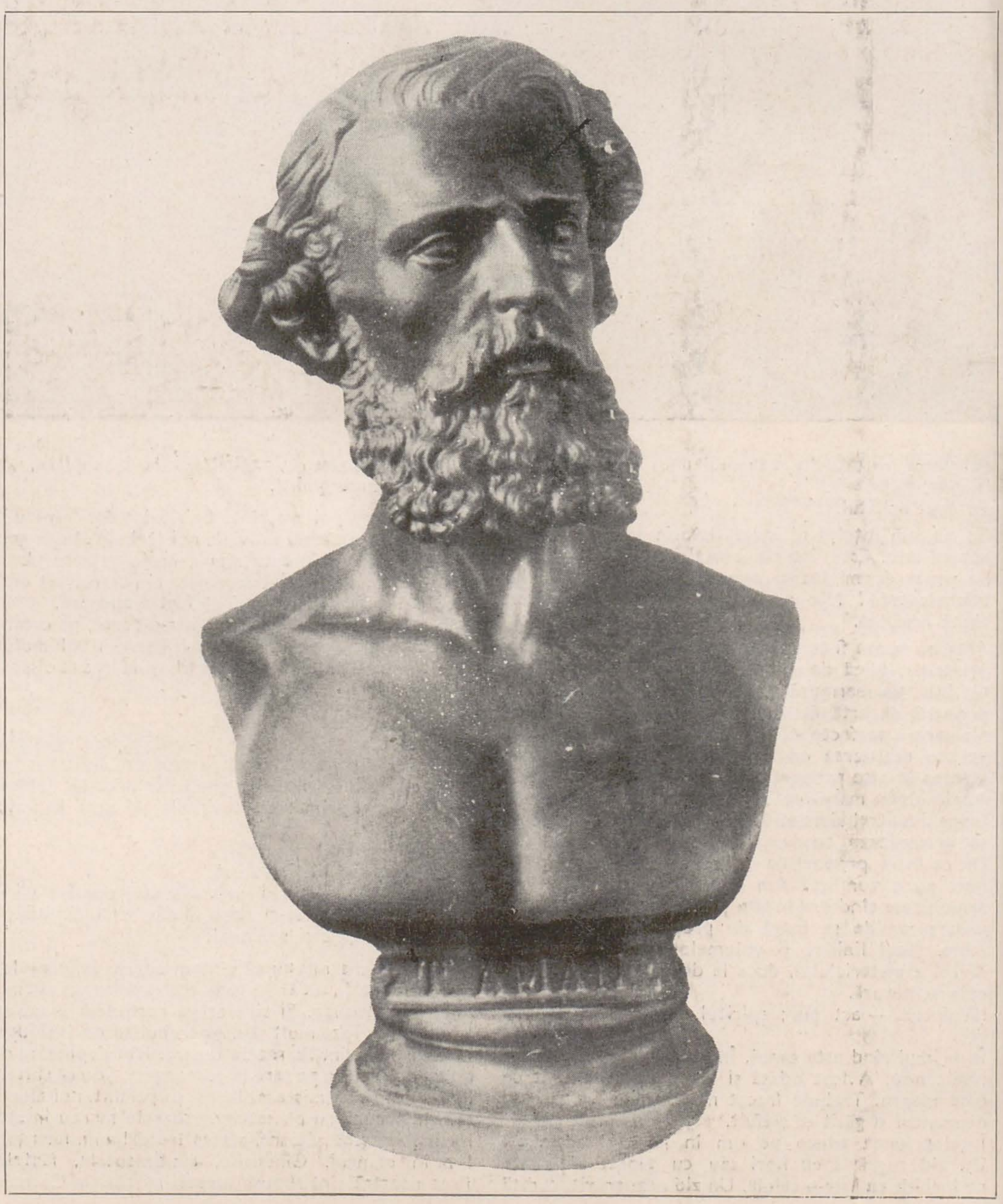
Spre mijlocul secolului al XIX-lea, statuara neoclastică începea să fie privită, la noi, cu sporit interes. Numele unor Winckelmann sau Lessing circulau în mediile culturale. *Laocoon* era reprodus de Asachi în *Icoana lumei*. Un grup de Thorvaldsen inspira frontispiciul *Calendarului* scos de același Asachi în 1850. *Curierul românesc* recomanda sculptura lui Ion Costande drept « plină de *gust* » și întocmită « după toate *regulele* artei (s.n.). Domnitorul Bibescu dorea o statuie reprezentîndu-l pe *Neptun* spre a-și împodobi grădina, în același an, 1847, în care se înălța la Herculane monumentul lui Hercule, opera unui practician iscusit al școlii neoclasice. Arta lui Canova, elogiată de Dinicu Golescu, îl inspira și pe Francisc Vernetta în compunerea cunoscutei alegorii statuare de la mînăstirea Frumoasa. Motive clasiciste precum urna, ghirlanda sau capacul de sarcofag roman împodobeau monumentele funerare. Astfel de repere schițează o ambianță artistică favorizînd înțelegerea formei clasice dacă nu drept singura, în orice caz drept cea mai adecvată expresie a « utilității » sculpturii. O ambianță conturată deja cu claritate în pragul deceniului al șaptelea, cînd pe atunci tînărul Karl Storck își făcea



debutul la București. Storck sosise la noi ca ucenic orfevru și își continuase, o vreme, ocupațiile meșteșugărești, înainte de plecarea la studii academice. Această polaritate se păstrează de-a lungul întregii sale opere. De la frontonul palatului viitoarei Universități (realizat împreună cu Paul Focșeneanu) pînă la ornamentele pentru Ateneu, Storck rămîne același meșter harnic și sagace, îndrăgostit de amănuntul exact, dublat de artistul învățat să finiseze suprafața, potrivit « bunelor reguli » clasiciste. Chiar monumentele sale au un aer meșteșugăresc și totodată glacial, de chivot delicat, executat însă cu fermitate și precizie. Se cuvine, poate, să reamintim aici că printre puținele nume de artizani stucatori din veacul al XIX-lea, ce au supraviețuit timpului, se numără și cel al lui Moritz S. Fles, îndrumătorul lui Karl Storck și beneficiar al unei experiențe dobîndite, între altele, în preajma lui Ludwig Schwanthaler, sculptorul atitrat al perioadei neoclasicismului münchenez ocrotit de Ludovic I de Bavaria.

Inspirația clasicizantă a sculpturii lui Storck era privită și comentată de contemporanii săi ca un titlu de glorie. C.I. Stăncescu îl numea pe autorul *Domniței Bălașa* « urmaș, în arta sa, al marilor tradiții ale sculpturii grece ». Dar Storck însuși se străduia să pună în practică, plin de sîrguință și onestitate, deprinderile însușite la Academia regală müncheneză, începînd cu alcătuirea bazei documentare și « teoretice » a operei de artă. Biblioteca sa cuprindea numeroase volume de literatură antică, un atlas al costumelor, dicționare de ornamentică, lucrări de istorie, geometrie, anatomie ș.a. Pe temeiul lor era întocmită, cu acribie, și « scenografia » antichizantă — fragmente de coloană, ghirlande, acrotere, *putti*, îngeri drapați ș.a. — folosită în plastica funerară de cel care avea să difuzeze, la noi, în portretul sculptat, formula *all'antica*.
Viziunea lui Storck este pătrunsă de obsesia liniarității. Desenele îl arată atent la claritatea și finitudinea de tip ingrist. Liniarismul, adesea tăios, îi determină și felul de a trata volumul, subordonat siluetei, cu detaliile net individualizate, însă gravitînd către masa principală *(Portretul lui Theodor Aman)*. Din estetica neoclasică Storck reține, apoi,

antiretorismul, indiferența față de contrast. El atenuează cu grijă orice tendință de a dramatiza expresia, chiar și atunci cînd modelul i-o dezvăluie *(Portretul lui C. A. Rosetti)*.
Dacă există totuși, la Storck, și o contraparte a placidității elementului expresiv, originea ei ar trebui căutată în perioada debutului său artizanal. Ceva din obișnuințele bijutierului se transmite, într-adevăr, în operele sculptorului. Decorativismul oarecum implicit concepției neoclasice asupra imaginii vizuale pare să întîlnească, în cazul lui Storck, un discret ingeniu ornamental, conducînd la percepera formei sculptate ca obiect. Pe de altă parte, îndemînarea decorativă atrăgea după sine, ca și hărnicia documentară, preocuparea pentru observație și adevăr, scrupulul realist, la care Storck, spirit disciplinat și pragmatic, nu renunță niciodată, exersîndu-l și în plastica mică. Semnificativă, alegerea mulajelor comandate pentru Școala de arte frumoase în 1880 ne arată la rîndu-i că Storck, autorul unei delicate transpuneri după Desiderio da Settignano, preferă, dintre epocile clasice, pe cele mai « realiste », ale elenismului și Renașterii. Sudura componentelor modului său de a vedea devine



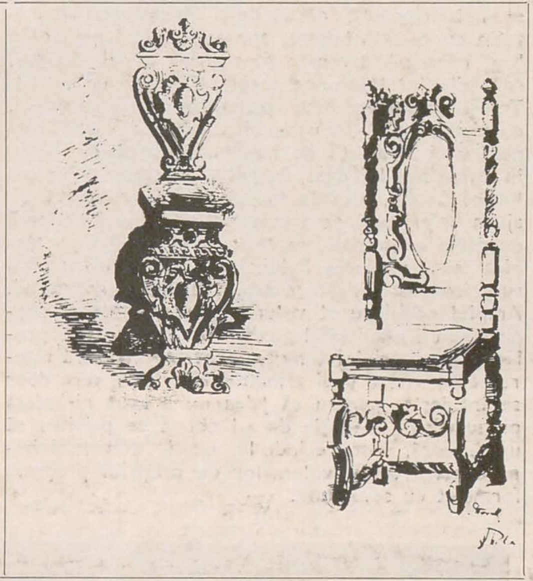
însă explicită și grăitoare cu deosebire în statuara monumentală. Principiul urmat se desprinde încă din figura *Spătarului Mihail Cantacuzino*, unde pe fondul calm al suprafețelor dominante, acuzînd ideea stabilității, se adaugă accentele ișlicului, bărbii, tivului îmblănit al caftanului, cărora numeroasele perforări cu sfredelul (realizate de meșterul pietrar Ippolito Lepri, după indicațiile date la modelul în ghips) sfîrșesc prin a contrazice materialitatea monolitică, împrumutîndu-i o calitate ornamentală. Clasicizarea trece, aici, prin filtrul abstractizant al artei împodobirii. Metoda e aplicată, deopotrivă, la *Domnița Bălașa*, transpunere în volum a unei tipologii de personaj istoric popularizate inițial de pictura ori de litografia epocii (de la Tattarescu la Szathmary sau Trenk), juxtapunînd o fizionomie generică, idealizată, costumului descris cu minuție; apoi la *Protopopul Tudor*, al cărui gest desprins din statuara antichizantă e cumpănit de o atitudine mai temperată, ca și la *Ana Davila*, unde inciziile sfredelului sînt înlocuite de o vibrație măruntă a reliefului, ce restituie broderia.

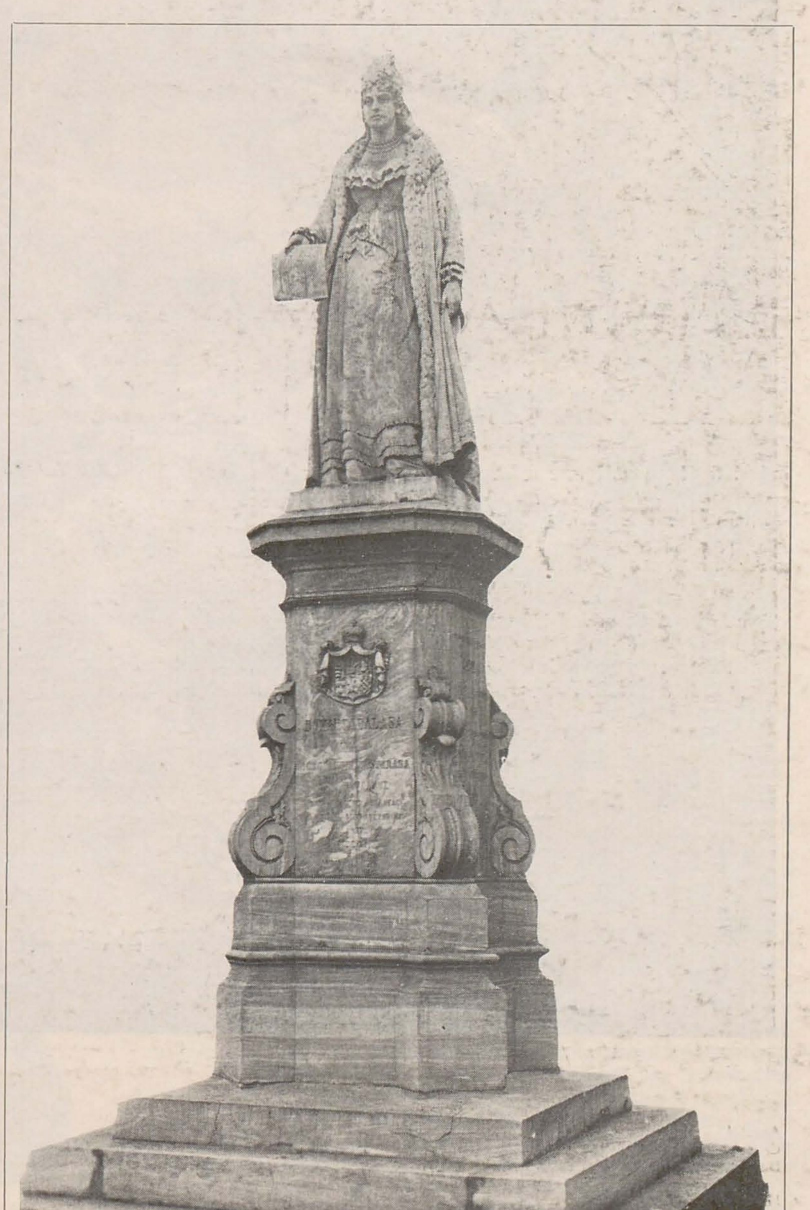
Că « realismul » lui Storck era adesea și un efect al comenzii, o dovedea recomandarea ce i se făcea în 1880 sculptorului din partea comitetului ce se îngrijise de înălțarea ultimului monument: « Costumul statuei va fi ca de cultivatoare română și se vor săpa pe d-sul toate ornamentele ce se găsesc generalmente și obligatoriu brodate la acest costum».

Personalitatea lui Karl Storck evocă astfel acel « dualism » pe care Rudolf Zeitler îl socotea semnificativ pentru plastica secolului al XIX-lea favorizînd naturile artistice polare. Tensiunea opoziției între idealism și realism era însă disimulată în permanență, la Storck, sub drapajul unei seninătăți afișate cu naturalețe, pentru că ținea de structura intimă a omului și artistului.

Pașnica și atașanta devoțiune față de « bunele reguli », însușite în anii de studiu, Storck o manifesta deopotrivă față de misiunea pe care se simțea chemat s-o împlinească: aceea de a făuri temelii trainice sculpturii românești moderne.

Activitatea sa, cu adevărat impresionantă prin pasiunea probității — de sculptor, desenator, profesor la Școala de arte frumoase bucureșteană, decorator, ebenist și orfevru —, îl așează, alături de prietenul său Aman, printre autenticii deschizători de drumuri în arta noastră din veacul al XIX-lea și — alături de Tattarescu sau Alexandru Orăscu — printre cei mai simptomatici și consecvenți reprezentanți, la noi, ai neoclasicismului istoricist.



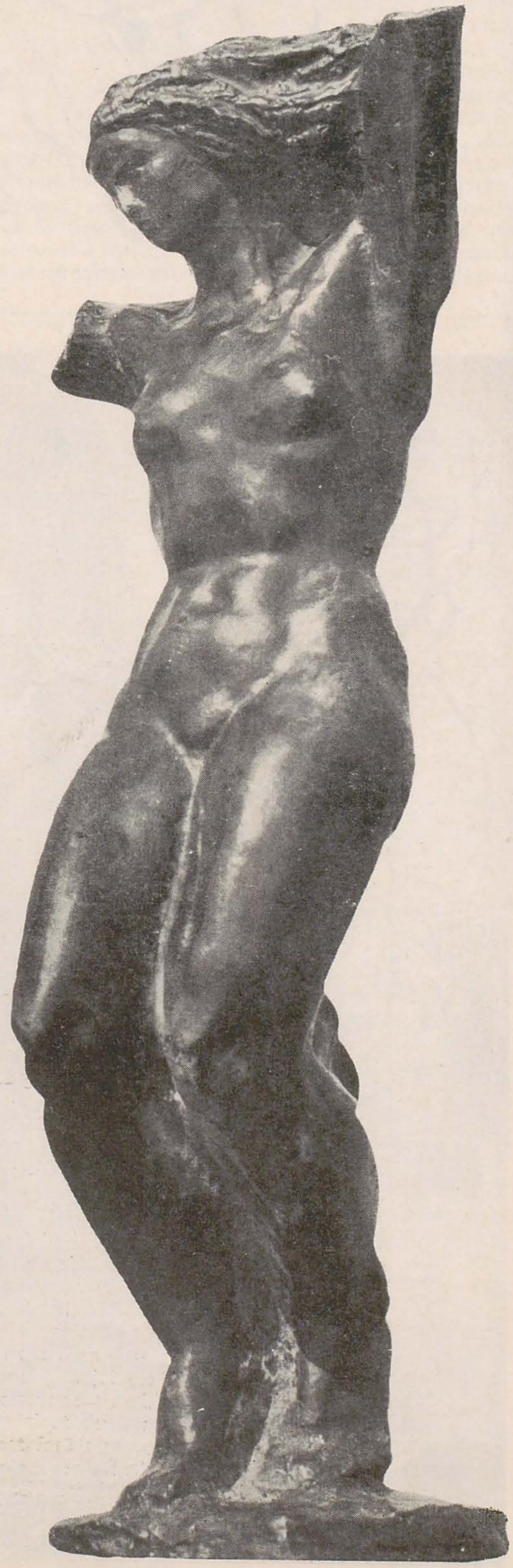


centenar

ion jalea— marea vocație a monumentalului

dan grigorescu

Nu se putea să nu te uimească monumentalitatea operei lui Jalea după ce îl cunoșteai pe artist, desăvîrșita lui delicatețe, surîsul discret, calmul luminos ce se comunica benefic. Trecea prin vîrste fără să îmbătrînească, păstrîndu-și neumbrită seninătatea cu care întîmpina, aproape fără să pară că o bagă în seamă, trecerea timpului. Era aici, desigur, ceva din înțelepciunea ancestrală a păstorilor din Transilvania veniți să se așeze între munții străvechi, cu piatră aspră și cu pășuni, ai Văii Casimcei. Semnele unei civilizații de mare noblețe se desluşeau în atitudinea lui Jalea, în politețea care se cheamă în românește, atît de frumos, bună-cuviință. E de ajuns să privești portretul tatălui artistului, operă de certă maturitate, ca să înțelegi ce fibră puternică se transmisese fiului. Deci nu era întru totul surprinzătoare legătura sculptorului cu opera lui. Amplul echilibru al volumelor era, evident, deopotrivă un rezultat al gîndirii lui plastice și o proiecție a propriului temperament. Arhitectură riguroasă pe seama unei armături interioare care doar se intuiește, pentru că Jalea nu a avut niciodată prezumțioasa intenție de a-l obliga pe privitor să urmărească, descoperindu-le, marile dificultăți impuse construcției volumelor de propriul program formulat cu severitate.



Apostol
Centaur
Dansatoare

Hercule și Centaurul
Centaur cîntînd
Oedip

Cu alte cuvinte, și în cazul lui Jalea opera e un autoportret. Aceeași lipsă de emfază, aceeași dreaptă cumpănire, același refuz al grandilocvenței. În descendența — nu întotdeauna recunoscută de comentatori — a lui Paciurea, el nu a crezut că asemănarea portretului cu modelul ar putea să reducă din valoarea unei opere de artă. Și nici că adeziunea la valorile realului trebuie neapărat disimulată. Dimpotrivă, monumentele lui au o netăgăduită măreție tocmai pentru că se conformează unei imagini pe care tradiția a clădit-o și a încredințat-o conștiinței noastre culturale. Așa e *Decebal* de la Deva, regele cu impunătoare atitudine, a cărui tensiune emoțională transmisă nouă e sporită de situarea monumentului în apropierea munților unde s-a împlinit supremul lui sacrificiu. Așa e *Mircea* la Tulcea, veghind asupra Dunării, rîul pe care el, cel dintîi dintre voievozii români, l-a făcut să curgă între două țărmuri, amîndouă aflate sub puterea sceptrului românesc. Monumentele lui Jalea — și, firește, nu numai cele pomenite aici, ci și acela al lui *Spiru Haret* sau al lui *Enescu*, al *Eroilor francezi* sau al *Ceferiștilor* căzuți pe frontul războiului de întregire (aceasta din urmă statuie lucrată împreună cu un alt mare sculptor de vocație monumentalistă, Medrea) — sînt efigii care valorifică datele păstrate în memoria colectivă a poporului nostru. A fost, în aceeași ordine a lucrurilor, un creator al viziunii monumentale a personajelor din istoria românească de fiecare zi. A personajelor anonime, care, însă, coboară — asemenea *Bivolarului* ce întrupează copleșitoarea forță bărbătească — din Dacii *Columnei lui Traian*. Sau bourdelliana *Dansatoare*, ferită de orice frivolitate senzuală. Personajele acestea par așezate la hotarul cu mitul: nu numai cel din *Avînt*, care pare un Phaibos adolescentin, strunindu-și caii, sau *Victoria*, desprinsă parcă din ritmurile solemne ale frontoanelor grecești, sau superbul *Arcaș*, sinteză complexă — în autoritara lui simplitate — a unor direcții ale sculpturii moderne de după Rodin; am avut întotdeauna impresia că dacă *Gigantul* lui Paciurea s-ar fi oprit să se odihnească, venind din luptă sau de la vînătoare de jivine uriașe, nu ar fi putut arăta decît așa.

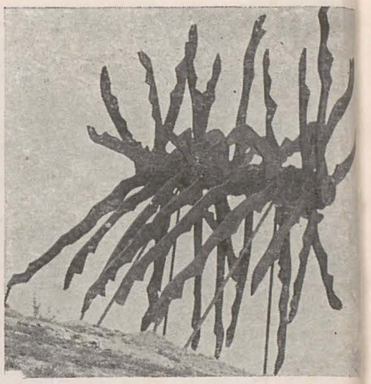
Dar iată că și niște umile *Țărănci cu dovleci* pot fi monumentale, în atitudinea de un admirabil firesc; cînd le privești într-o fotografie, fără să le știi dimensiunile adevărate, ai senzația că te afli în fața unei statui celebrînd belșugul pămîntului, munca atîtor generații de femei care țin, parcă, în mînă nu niște simpli bostani, ci sorii nu știu cărei galaxii. Jalea a fost unul dintre cei mai de seamă sculptori de reliefuri din întreaga noastră artă. Ceea ce nu înseamnă numai o vocație narativă căreia cu greu i se găsește un termen de comparație în ansamblul sculpturii românești; ci și știința de a construi o imagine monumentală care era obligată să recurgă nu la amplul joc al volumelor, ci la ritmul unor forme abia distincte de suprafață. Am această convingere că Ion Jalea a fost unul dintre cei mai de seamă monumentaliști ai vremii lui. O vreme care a însemnat aproape șapte decenii de creație. În aceste zile ale lui mai, Ion Jalea ar fi împlinit o sută de ani.

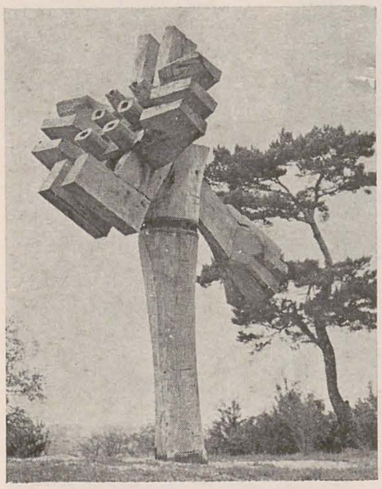
sighetu marmației

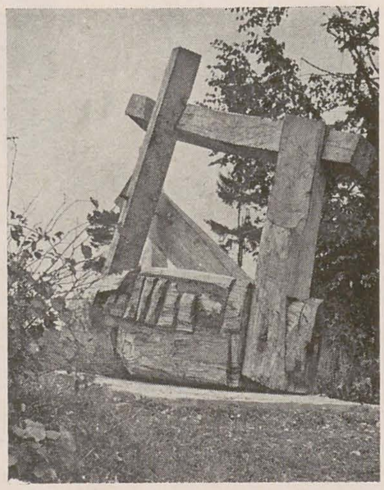
françois pamfil

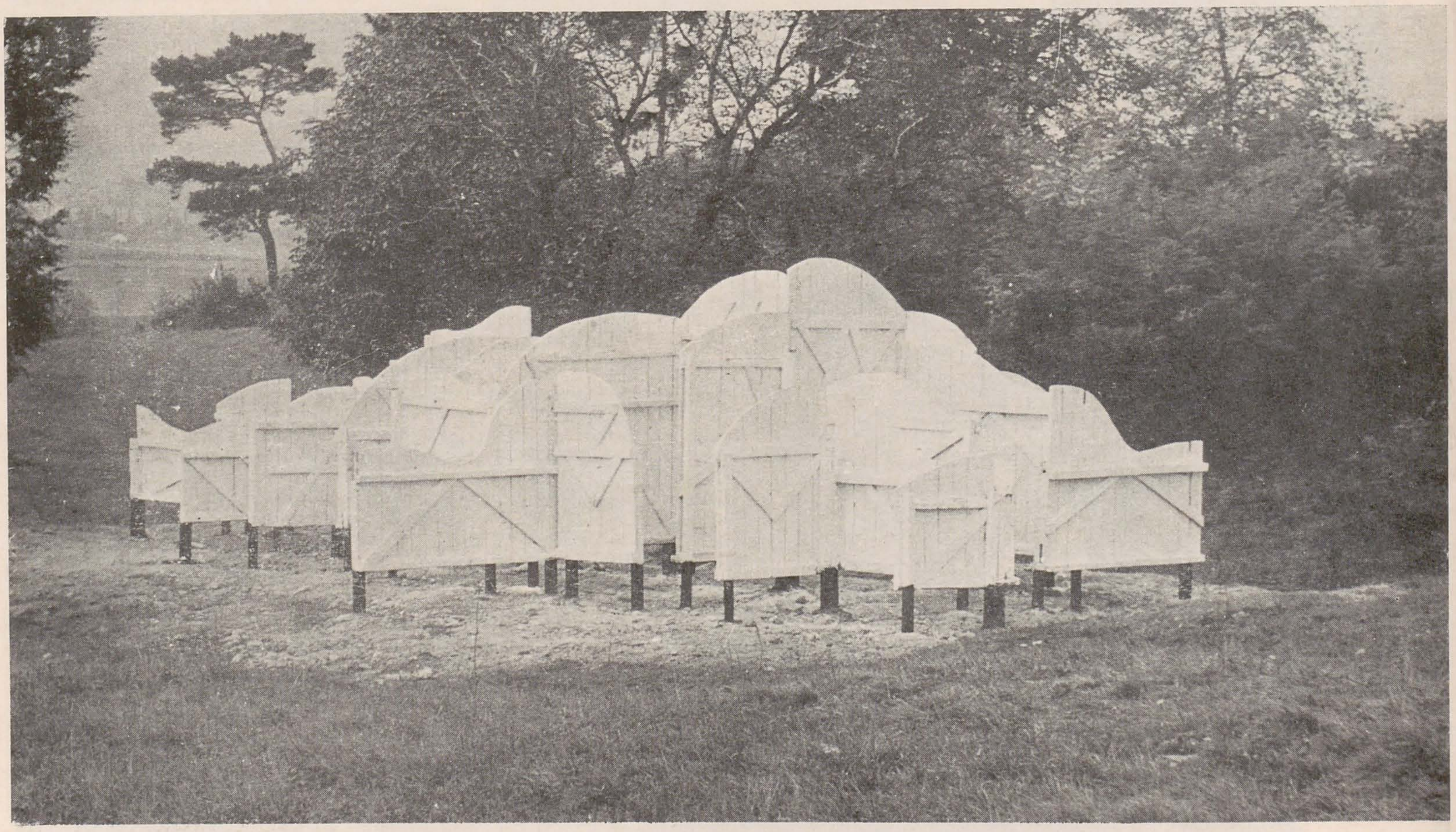
IOAN DEAC — BISTRIȚA: Cumpăna
DORU DRAGOMIR DRĂGUȘIN: Tăvălug
DOINA LIE: Toarcerea timpului
CORNELIU CAMAROSCHI: Plantă carnivoră
ALEXANDRU MARCHIȘ: Vatră dacica
NAPOLEON TIRON: Labirint

FLORENTIN TĂNĂSESCU: Arhitectură
ELENA HARIGA: Altar
VASILE CORNEȘTEAN: Arc peste timp
ION IANCUȚ: Cergă

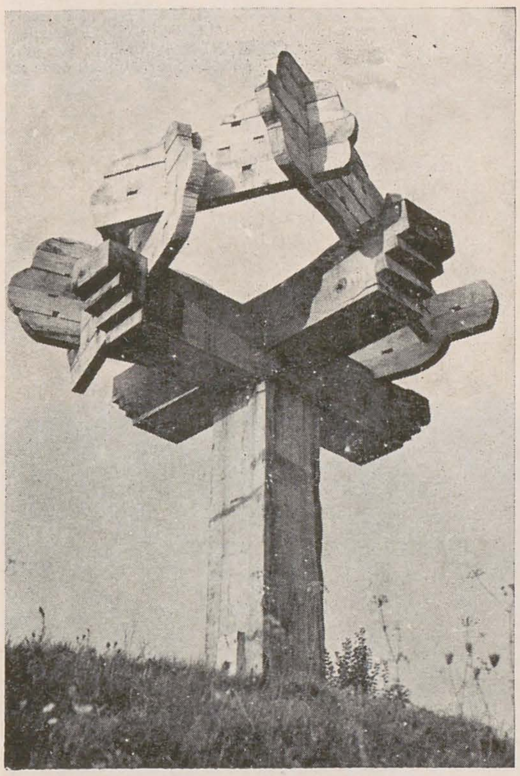


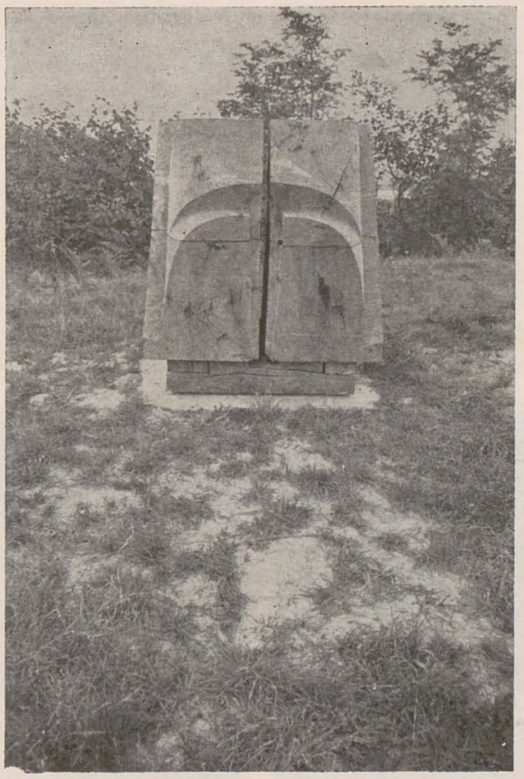


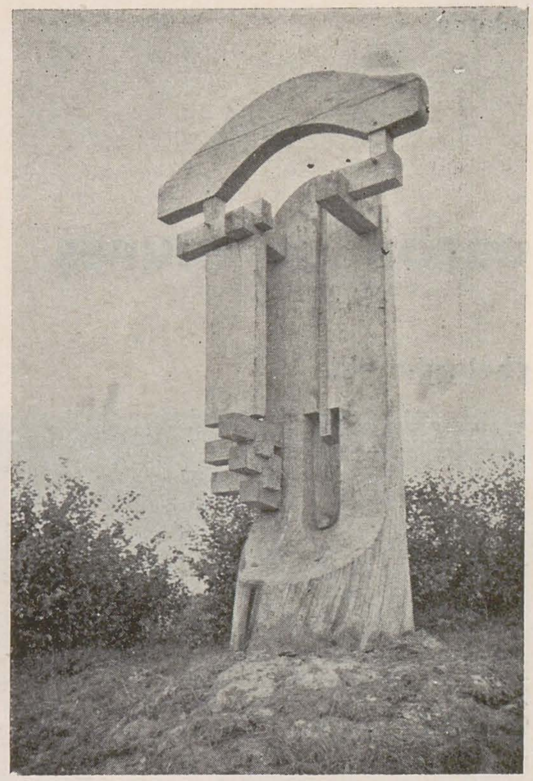


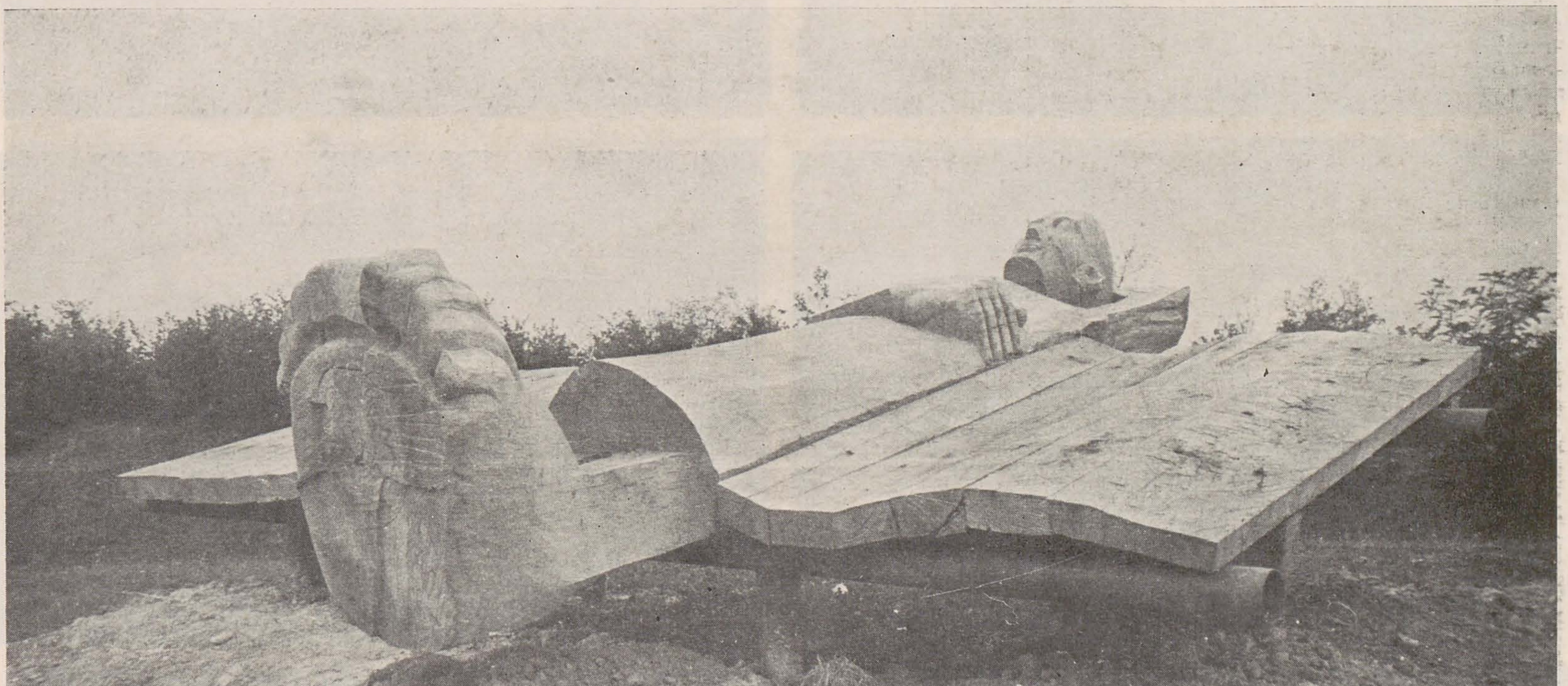


Desenate pe un cer la fel de violet de cobalt, ca pe vremea unui peisaj din Școala de la Baia Mare sau așternute la soare ca niște cergi de... stejar (Ion Iancuț), propunerile ultimei ediții ambiționează menținerea și, desigur, depășirea nivelului la care a debutat în 1985 această tabără. Ambiție încă o dată lăudabilă dacă vedem că aici mînuirea toporului și dălții devine sinonimă cu o demonstrație de îndemînare cu pickhamerul și tîrnăcopul într-o ... mină. Pentru că, ar fi un loc comun să o reamintim, Maramureșul este nu numai un loc în care, de la arhitectură la agregatul de industrie rurală, de la mobilier la obiectele casnice și jucării, lemnul este considerat ca material universal, ci el înseamnă și o vatră de civilizație în care vocația exprimării în această rocă vegetală, în miraculos echilibru între structurile elastice ale țesuturilor vii și indicii de densitate din regnul mineral, poate fi considerată ca un caracter genetic-ereditar. În consecință, a lucra (și a expune !) lemnul între cei de aici presupune o provocare, un « pariu » pe îndurare la efort și virtuozitate, dar în primul rînd pe capacitatea de a articula, de a « construi » logic și trainic, asemenea tuturor lucrurilor dimprejur. Provocare întîmpinată temerar în ediția precedentă de un Ovidiu Maitec, Ion Pîrvan sau Adrian Popovici și acceptată în continuare, aproape in corpore, de cei zece participanți din '86. Înainte însă de a privi mai de aproape această ediție, să mai remarcăm preocuparea de a monumentaliza aici în spiritul locului, de a da, adică, chip de basm obiectelor acestei lumi. Așa « ștergurile » lui Pârvan, « tronul » unui voievod țăran de Maitec, « altarul » lui Popovici și tot așa, în vara trecută, lucrări care fie că edifică în cheie arhitecturală (Napoleon Tiron, Florentin Tănăsescu, Vasile Corneșteanu) fie că sugerează articulațiile mecanice și mișcarea unor « mobile » ingeniate dulgherește (Ioan Deac — Bistrița, Corneliu Camaroschi, Doina Lie, Doru Drăgușin) și mai puțin în acest sens — deși la fel de meritorii artisticește — cele trei piese statice (Ion Iancuț, Alexandru Marchiș, Elena Hariga). Încercînd să sistematizăm, vom observa că în prima « secțiune » Napoleon Tiron montează în peisaj — cu admirabila și fluent-candida sa capacitate de invenție — scenografia unui labirint, decor funcțional—inițiatic care personifică, animă (după cum reiese și din al doilea titlu) un loc, o arie; tot aici, într-un arbore al vieții, Florentin Tănăsescu epuizează (aproape) repertoriul sistemelor de articulare din infrastructura pereților și acoperișului unui edificiu de lemn, în sfîrșit, Vasile Corneșteanu citează în « Arc peste timp », o poartă cu o grindă vag-niponă, a cărei asimetrie în planul întîi nu ni se explică în adîncime și care se « înmoaie » la bază din rectangular în cilindricul (la vedere) al unui trunchi. În cea de a doua « secțiune », o cumpănă parcă rotitoare prilejuiește lui Ioan Deac—Bistrița ridicarea pe un ax cu cap mobil a unui ampenaj de obiect zburător imaginat după modelul unei ornitologii fantastice, metaforă a pasării absorbind lumina, asemenea apei «ciocul» de fîntînă cu contrageutate; Corneliu Camaroschi imaginează tot aici un sistem de seceri mobile circular, « carnivore » de plante mai curînd decît — cum l-a botezat sculptorul — « Plantă carnivoră », amintind un leonardesc dispozitiv de război









dar şi un tronson, straniu metamorfozat, al unei posibile maşini agricole moderne. Sensibilă la « dimensiunea a patra », Doina Lie grupează elementele circulare ale roţilor (maşinii de tors) cu direcţiile spaţiale ale infrastructurii unei grinzi obelisc, din care emerge totodată sugestia mişcării spirale a fusului, transcrisă într-un ritm de trepte ce amintesc de rezolvarea cocoşului brîncuşian; « Toarcerea Timpului » fiind o încremenire sculpturală a unei arhaice maşini de depănat durata. Tot o masivă şi suprapatinată mecanică rurală propune şi « Tăvălire » a lui Doru Drăguşin, compoziţie de grinzi şi stîlpi meniţi să încadreze cilindrul activ şi cu dinţii mîncaţi de vreme al unei maşinării primitive cu funcţionalitatea năruită de timp, agregat oricum mai mult bun la prelevat sau zdrobit decît de netezit (cum e obiectul la care trimite titlul).

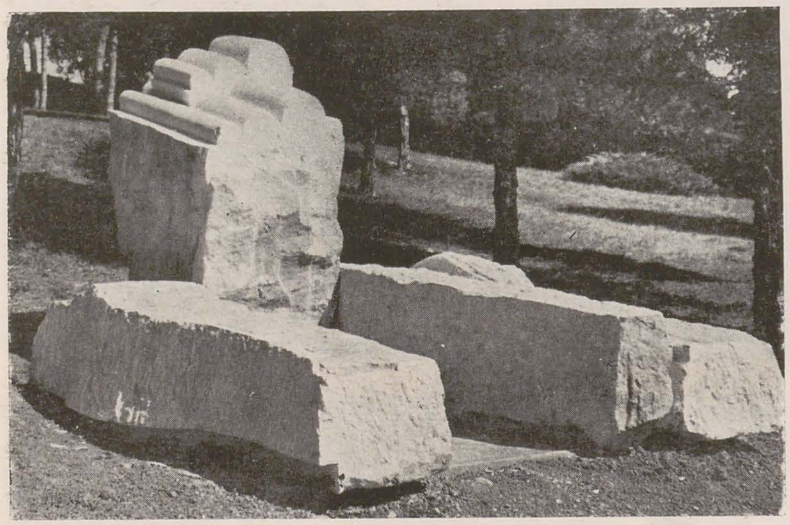
În sfîrşit, cel de al treilea tip de abordare a materialului din această « sesiune » îi oferă lui Ion Iancuţ posibilitatea învelirii cu o cergă de lemn a unei gisante, cu un portret frecventat ca tipologie şi expresie, şi mînă elegant modelată în contrast cu anatomia elefantică a plantelor care glosează (poate nepotrivit şugubăţ) în marginea originii « desculţe » a personajului. Un somn (sau o moarte) la orizontala implacabilă a brazdei, dar şi un Icar ţăran cu aripile — după sugestia conturului — ecartate ca un imens fluture de lemn poposit în odihnă. Un trepied de dimensiuni ciclopice este înălţat deasupra unei « Vetre dacice » de Alexandru Marchiş, tot în acest grup de piese statice. Debitate după un profil vag antropomorf şi oferind de faţă secţiuni în care este stilizat un străvechi motiv local, cele trei trunchiuri alcătuitoare sînt compuse într-un echilibru a cărui mobilitate trimite încă o dată la un monom uman. Se cuvine — în altă ordine de idei — să consemnăm aici şi contribuţia în vorbe şi fapte adusă de acest sculptor, originar din zonă, la bunul mers al lucrurilor (lucrărilor), prin medierea dialogului între oaspeţi şi gazdele atît de cald-primitoare şi entuziaste de la Sighetu Marmaţiei. În ultimul rînd — de cronică — « Altarul » Elenei Hariga încheie o trecere în revistă pe care am dorit-o a se desfăşura de la ansamblul, angajînd o amplă suprafaţă, la monobloc, de la arhitectonic la mecanic, de la mişcarea staticii edificiului la statica mişcării unui dispozitiv. Şi, cum spuneam în preambul, atît Iancuţ şi Marchiş, dar în special Elena Hariga ies întru cîtva din acest sistem, lucrările lor putînd fi privite ca plauzibile stilistic şi în alte spaţii, ieşind adică oarecum de sub tutela legilor care prezidează abordarea lemnului în aceste locuri. Dar să revenim pentru a declara, în încheiere, că sobrietatea, eleganţa proporţiilor şi a soluţiei acestei lucrări ne-au răscumpărat sentimentul (subconştient) de a o fi văzut şi cu alt prilej, în alt loc şi, cine ştie, în alt material — fără a lăsa loc de înţelegere că măcar parţial restul lucrărilor sînt imune la virusul întrebuinţării citatului din preajmă sau chiar al celui de mai departe.

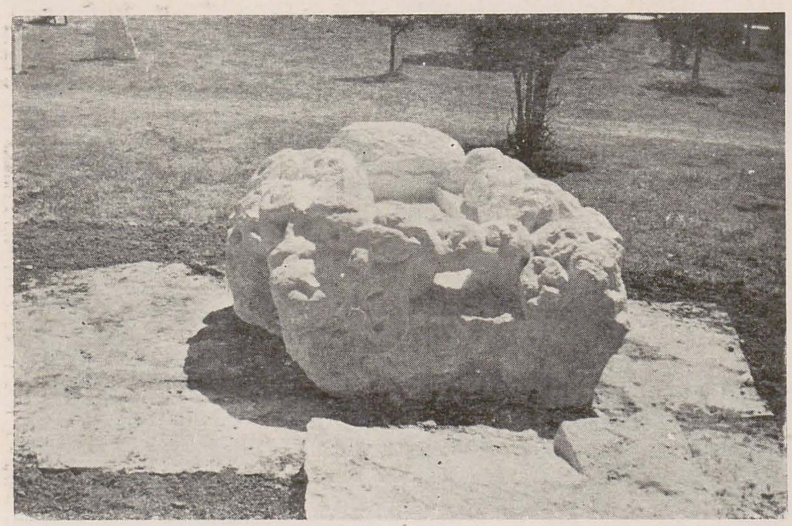
Pornită cu dreptul, tabăra de la Sighetu Marmaţiei confirmă, cum se spune la întrecerile celor care se războiesc, la fel, cu greutăţile şi cu timpul, dar nu şi lemnele care vor rămîne mai mult decît copacii de aici.

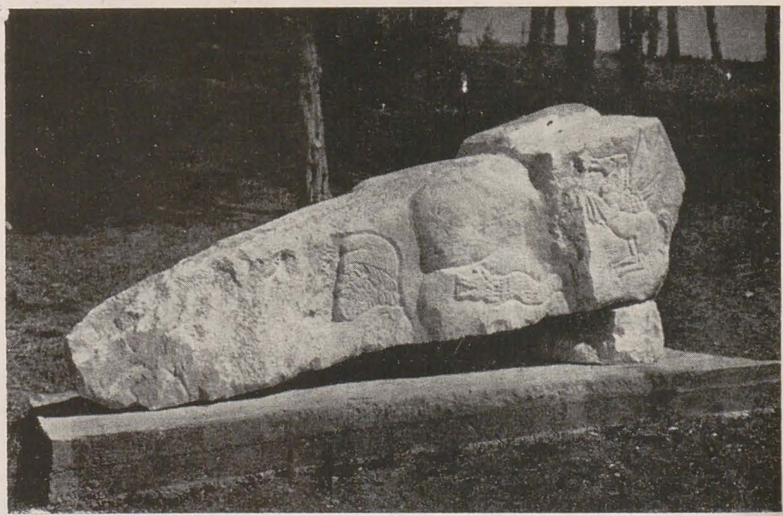
TIBERIU MOŞTEANU: *Orgă de soare*
MIHAI STĂNESCU: *Requiem*
CONSTANTIN MARINETE: *Pomenire*
MIRCEA ŞTEFĂNESCU: *Străbuni*

oarba de mureş

gheorghe vida



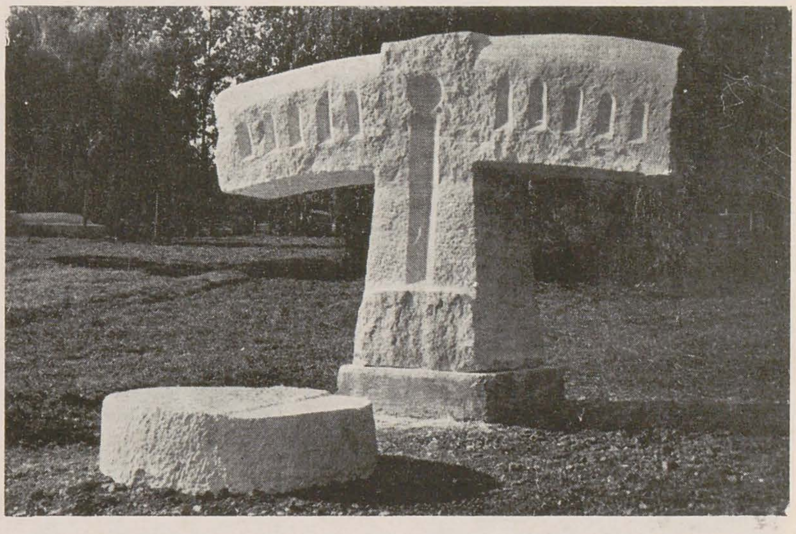


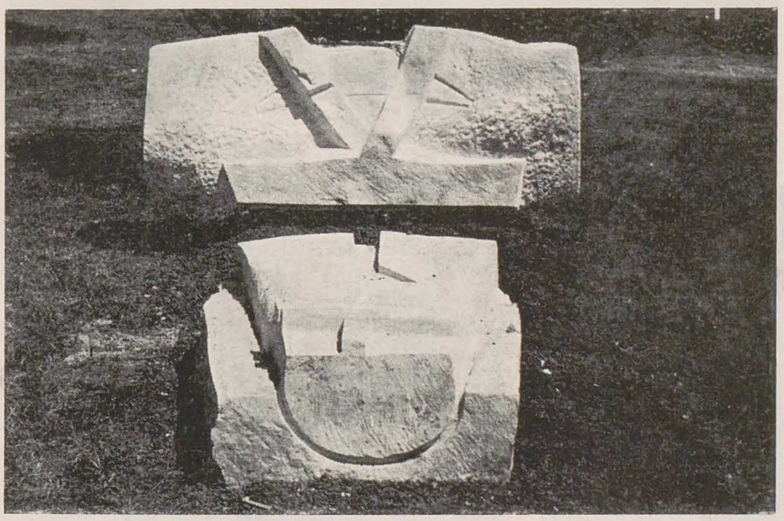


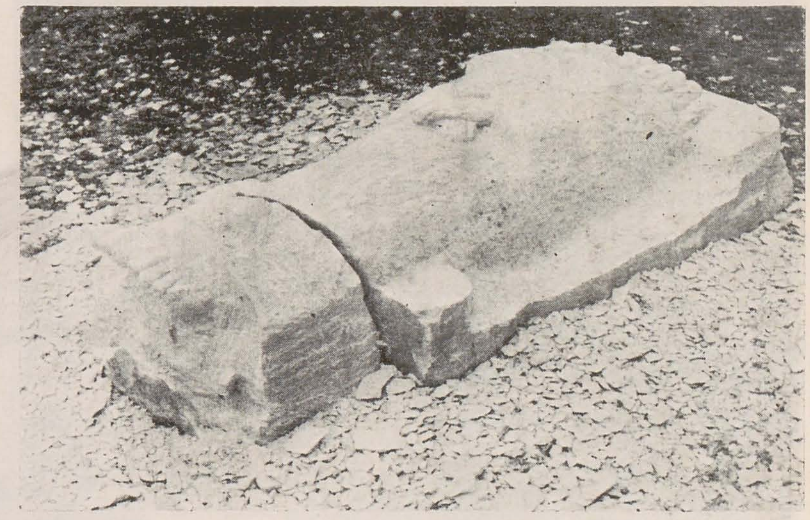
Ediţia a 2-a a taberei de sculptură de la Oarba de Mureş, reunind 11 sculptori, a constituit o continuare promiţătoare a acestei acţiuni multiplu semnificative, inaugurată în anul 1985. Am evocat cu acel prilej (Arta, nr. 3, 1986) evenimentele, uriaşa jertfă de sînge pe care a adus-o armata română pentru cucerirea dealului Sîngeorgiu în luna septembrie a anului 1944. Ca o primă observaţie asupra ansamblului acestei ediţii se detaşează preocuparea pentru concertarea unor proiecte divergente ca structură, în sensul amplasării lucrărilor în interiorul unui cerc imaginar, în aşa fel ca sculpturile orientate vertical să fie dirijate spre exterior, dialogînd astfel cu « lespezile » orizontale. Iată că şi în cazul unor personalităţi artistice atît de acuzate ca sculptorii care au participat la această ediţie a taberei, o gîndire ambientală, convergentă, poate asigura acea « concordia discors », adesea reclamată de exegeţii taberelor de sculptură. O asemenea reuşită ne obligă să credem în posibilitatea unei viitoare mari opere colective, care să înlocuiască obeliscul cenuşiu şi impersonal care domină dealul. Să trecem acum la analiza (totuşi) separată a fiecărei lucrări (în ordine alfabetică), avansînd de la bun început informaţia (dacă mai era nevoie) că ele au solicitat, şi datorită dimensiunior impunătoare, eforturi neobişnuite artiştilor. Iată de exemplu ampla desfăşurare figurativă, datorată lui Vlad Ciobanu (Aici şezum şi plînsum), o lectură curajoasă, contemporană a unei mari tradiţii a Evului Mediu românesc şi bizantin, de o mare forţă şi simplitate a mijloacelor expresive, hieratizante, sau cele două piese care alcătuiesc ansamblul realizat de Mihai Ecobici (Sacrificiu). Prin caracterul simili-tombal al formelor de o rafinată elocvenţă, dezghiocate de artist, el se va ataşa unei filiaţii ilustre, care coboară pînă la originile sculpturii şi este din ce în ce mai viguros abordată în cadrul unor manifestări similare, avînd în actuala ediţie încă o dovadă de maximă viabilitate. (lucrarea lui Marian Zidaru, asupra căreia vom reveni).

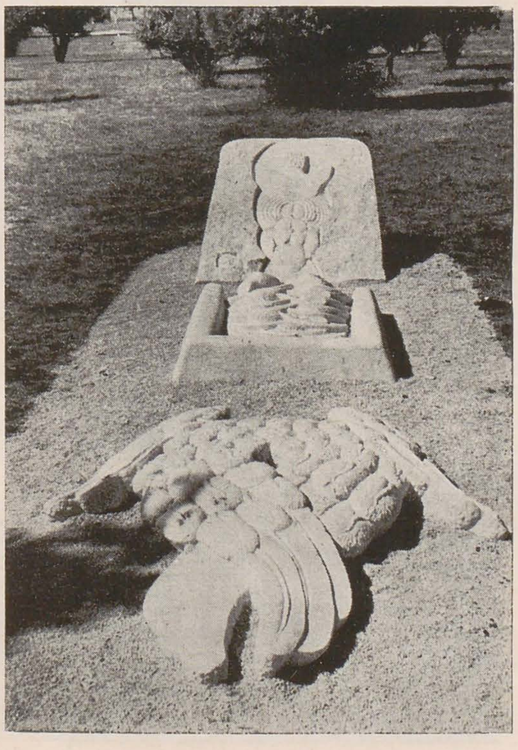
Una din cunoscutele sale structuri arhetipale (stup; muşuroi?) care funcţionează în spaţiul liber cu pregnanţa unui vechi tumul, amplasează Claudiu Filimon pe o lespede, fasonată simplu. Constantin Marinete propune o formulă complexă (Pomenire) prin prelucrarea barocă a pietrei, rezultînd o « viermuială » tragică aproape, extrem de sugestivă, menţinîndu-se totuşi ceva din elementaritatea suficientă sieşi a materialului. « Orga de soare » a lui Tiberiu Moşteanu echilibrează cu îndrăzneală pietre abia făţuite cu un element vertical, gîndit arhitectural, datorită mulurilor citibile ca ţevile unei orgi, totul înscriindu-se cu claritate în spaţiu prin exploatarea atentă a efectelor de lumină. Dumitru Pasima a ales o schemă reductibilă în esenţă la o troiţă (Cumpăna eroului), cu practicarea unor nişe şi adîncituri care antropomorfizează sau mai bine zis desacralizează compoziţia încheiată de o piatră circulară, cu o arie semantică practic infinită ca deschidere, totul venind în prelungirea unei gîndiri stilistice de o deosebită coerenţă, mărturisită şi de alte proiecte ale artistului. Octavian Pârvan a implantat nu mai puţin de 7 Semne ce se articulează într-o unitate simbolică, unitate dată şi de « scrierea » misterioasă, scrijelită pe suprafaţa acestor « menhire » şi « dolmene », o scriere nelipsită de virtuţi decorative, ce trimit la mărturiile artei celtice. Anton Raţiu, într-un patetic omagiu eroului necunoscut, apasă pe unele accente mai dramatice (mîini asociate cu o draperie) frumos « liniştite » de o verticală dată de nişa-fereastră ce străjuieşte sacrificiul. Singura lucrare mai marcant figurativă, cu valori tectonice totuşi energic distribuite, este Requiem-ul lui Mihai Stănescu, cu friza de chipuri intonînd un cîntec (poate o replică modernă cu un aer arhaizant la un Donatello sau Luca della Robia), întrucît lucrarea lui Mircea Stefănescu (Străbun), un fel de obelisc căzut, deşi cu reliefuri savant desenate, de o mare sensibilitate, se impune totuşi prin masivitatea arhitectonică a unor vestigii arheologice, încărcate de istorie, evocatoare de mari civilizaţii. Lucrarea lui Marian Zidaru, intitulată « Pasăre ucisă », este una din cele mai remarcabile realizări ale genului, prin reluarea şi depăşirea inteligentă a convenţiilor tombale. Aripile încrucişate ale păsării, care trimit şi la o serie de splendide decoraţii brâncoveneşti, rimează cu piatra propriu-zisă de pomenire, contrapunctic şi stabilizator. Contemplatorul este convocat să parcurgă ansamblul treptat, să reţină elementele distincte şi apoi să se reculeagă. Credem că nu se putea aduce un omagiu mai potrivit acestor locuri şi fapte, atît de ferm înscrise în memoria pămîntului nostru.

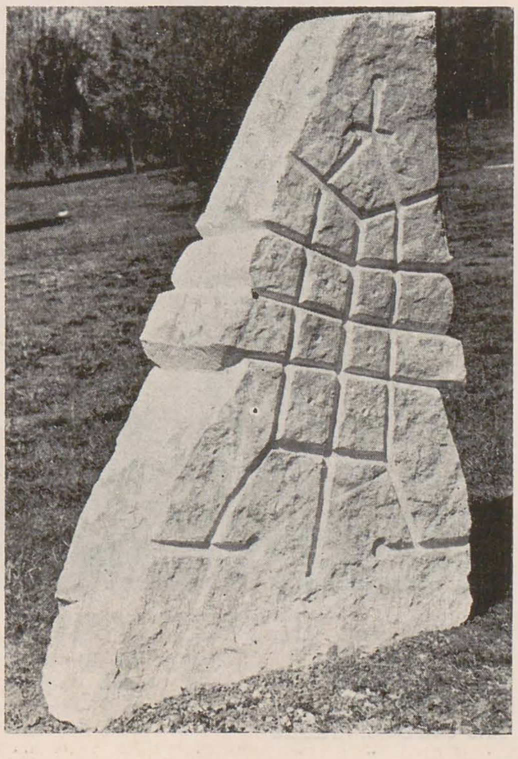
CLAUDIU FILIMON: Compoziție
DUMITRU PASIMA: Cumpăna eroului
MIHAI ECOBICI: Sacrificiu
VLAD CIOBANU: Erou
MARIAN ZIDARU: Pasăre ucisă
OCTAVIAN PÂRVAN: Semne (fragment)
ANTON RAȚIU: Omagiu

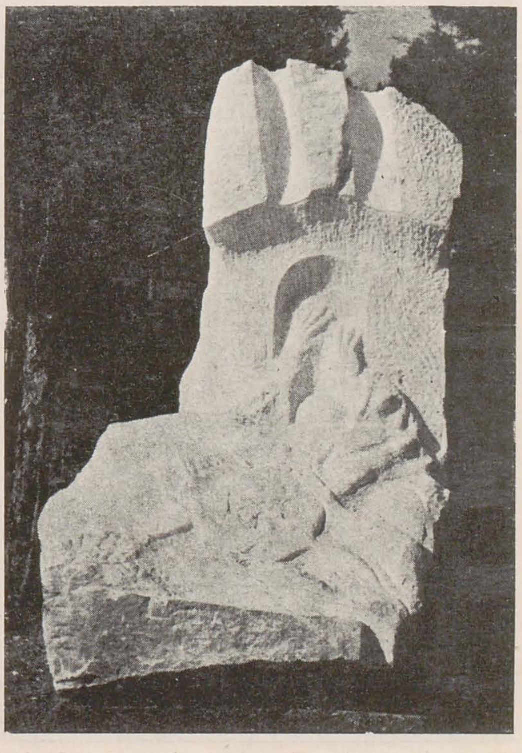






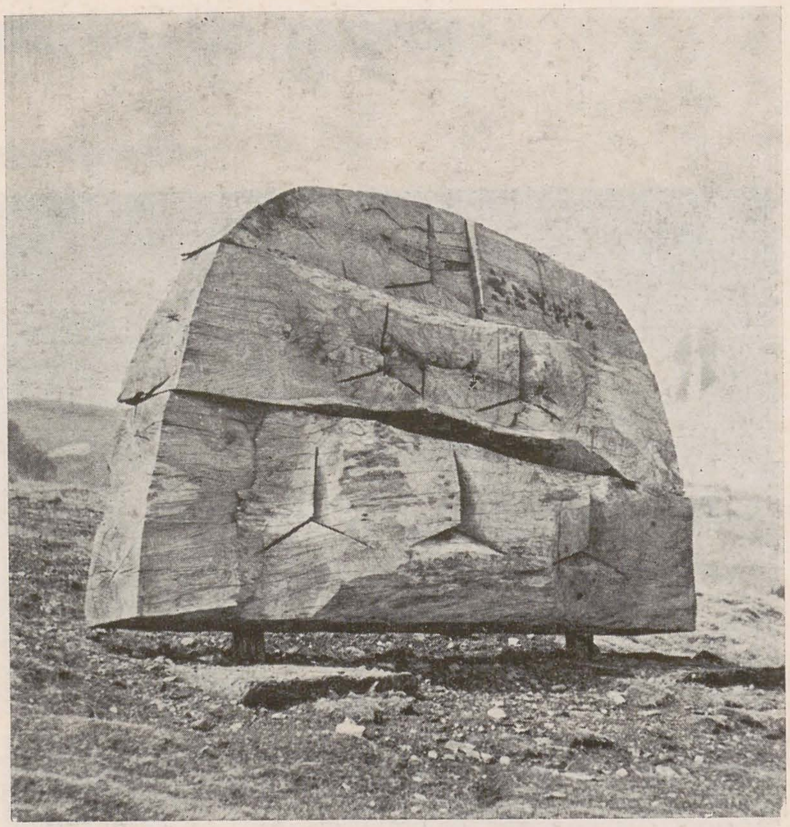


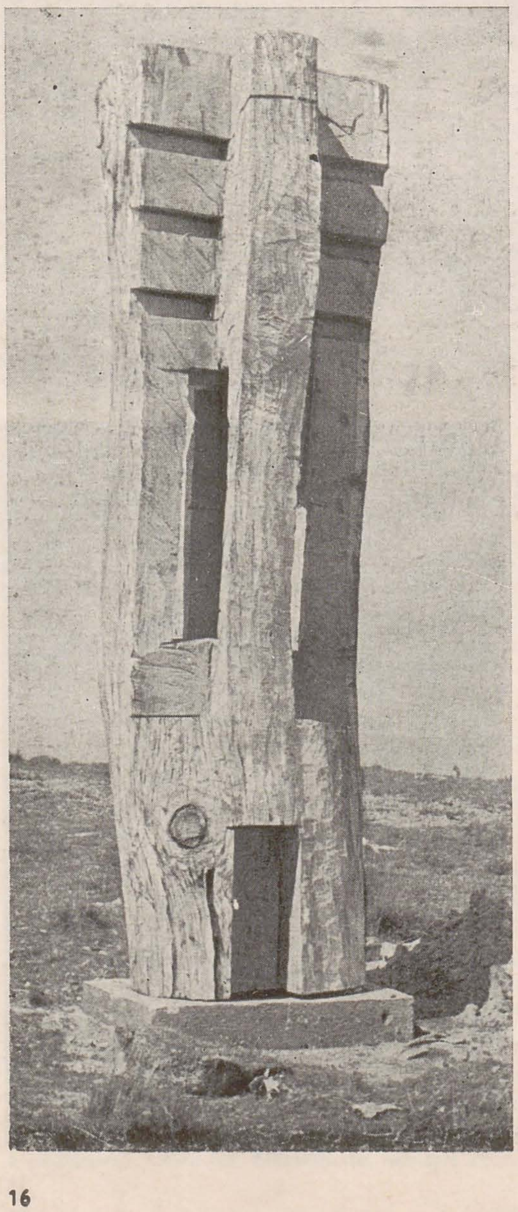


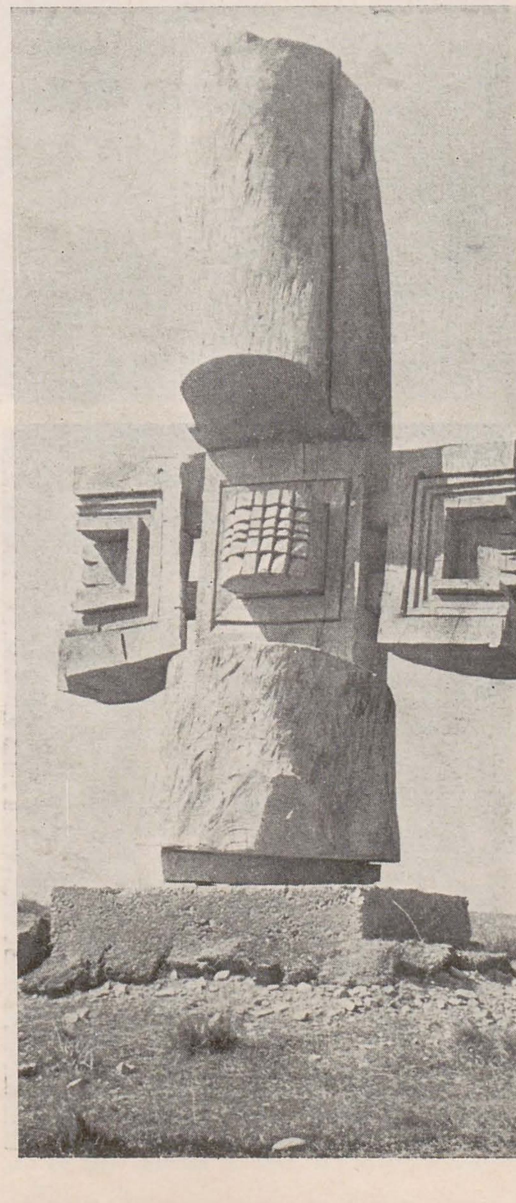


sălişte

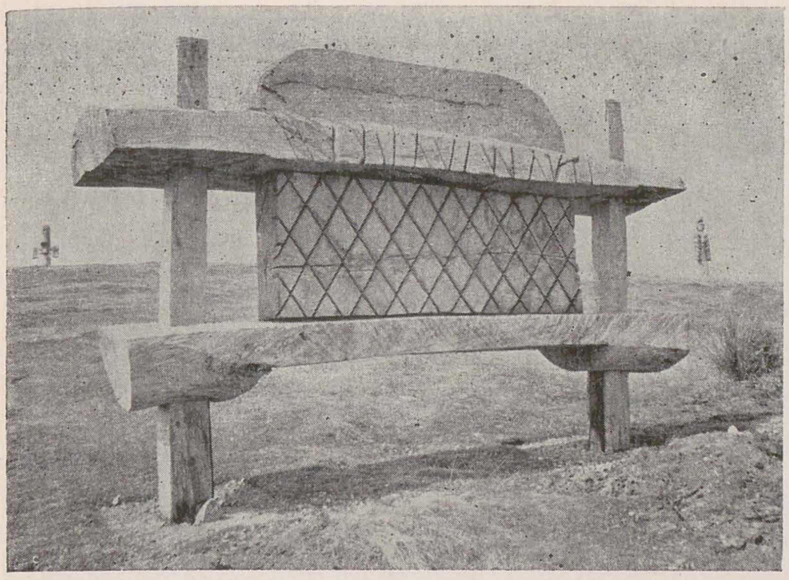
marius tătaru

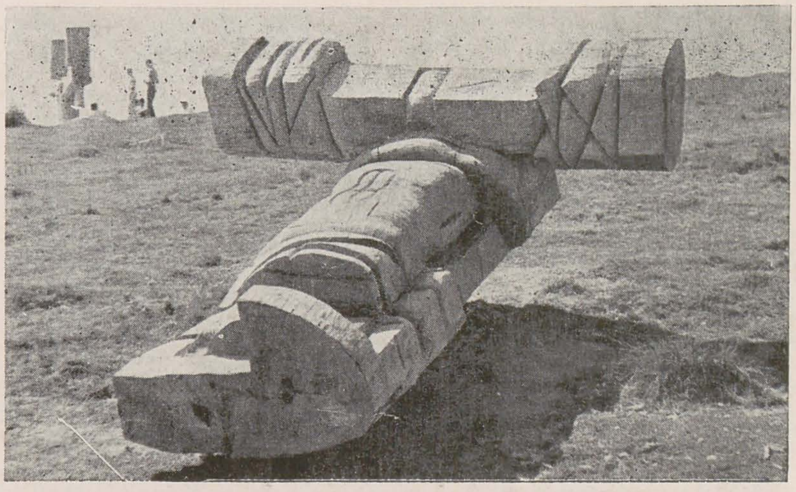


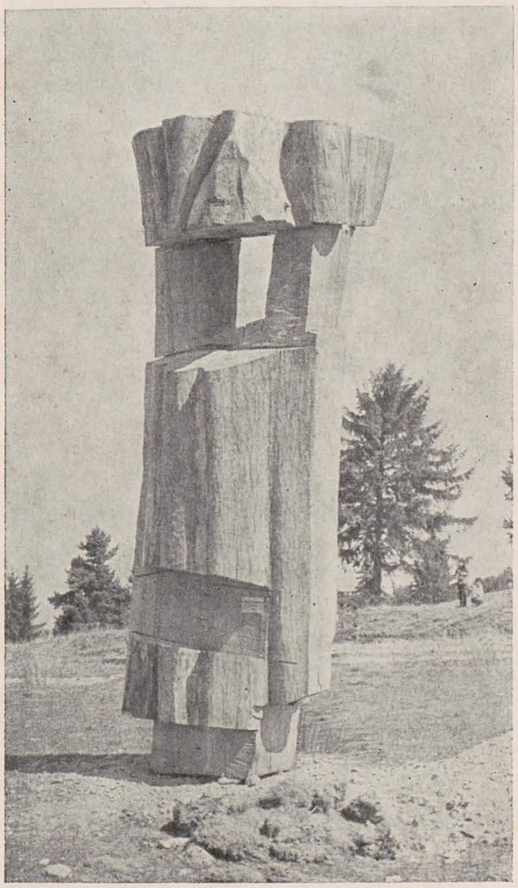




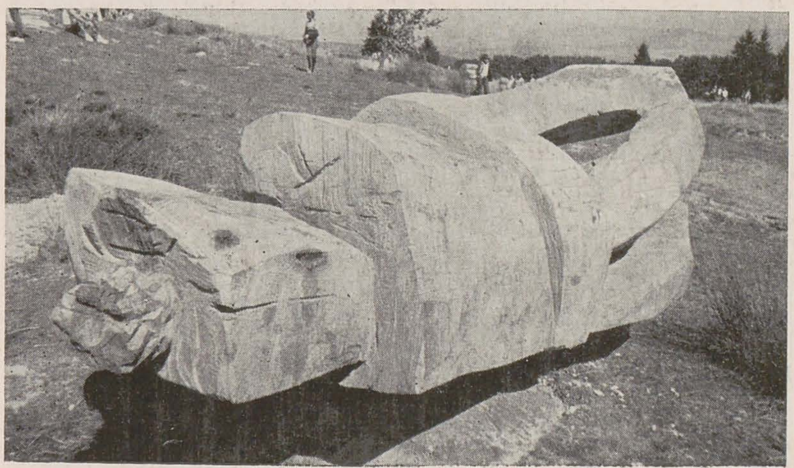
MARIA BRANEA: Ifigenia
REMUS DRAGOMIR: Cumpănă
SERGIU SĂLIŞTE: Semn
GHEORGHE NISTOR: Celestă
DINU CÂMPEANU: Ferecătură

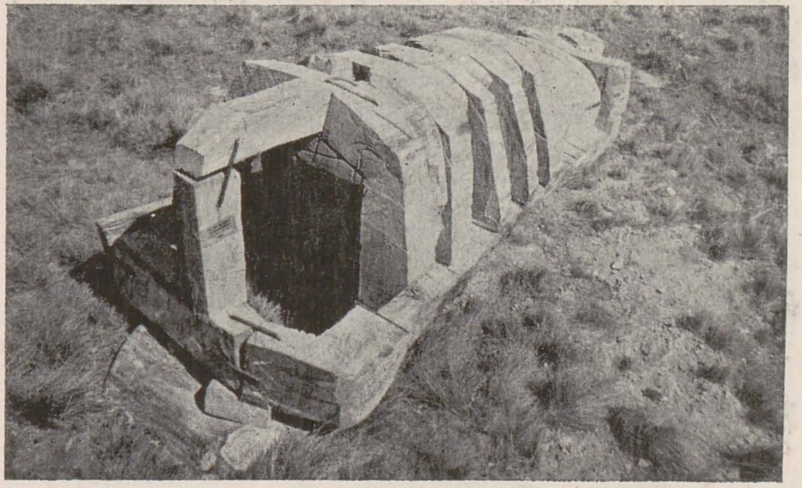






ZOE POP: *Scriere*
RADU CIOBANU: *Metamorfoză*
NARCIS TEODOREANU: *Ciclop*
CRISTIAN BEDIVAN: *Casa ierburilor cerului*
IULIAN OLARIU: *Semn*





Este firesc să evităm a susţine existenţa unei foarte clare interacţiuni *legice* (deci inevitabile) între caracterul şi datele morfologice definitive ale unei lucrări de artă, pe de o parte, şi ambianţa în care aceasta a fost creată, pe de o altă parte. Nu poate fi negată, evident, prezenţa incontestabilului factor inspirator, condiţionat de un spirit al locului, şi nici obligatoria străduinţă a artistului de a asigura adecvarea operei în contextul unui spaţiu dat, dar dincolo de aceste constatări de ordin curent, rămîne, de obicei, extrem de delicată operaţia de a încerca delimitarea şi fixarea cuantumului de participare efectivă, ca o componentă majoră, a unui « genius loci » într-un act de comunicare artistică în care sînt deja implicate, oricum, atîtea alte dimensiuni culturale sau sociale. Una dintre situaţiile cele mai evidente ce impun utilizarea unei asemenea judecăţi critice sînt « taberele », în principal cele de sculptură. Relaţia dintre operă (ca obiect artificial) şi peisaj este în acest caz constant plurifaţetată, raportîndu-se la o gamă întreagă de soluţii de conciliere, ce se extind de la moduri de rezolvare predominant pozitive şi pînă la confuzie sau inadvertenţă, tabloul întregii chestiuni complicîndu-se şi prin specifica necesitate de juxtapunere a lucrărilor într-un spaţiu constrîns să-şi accepte, « din mers », dimensiunea muzeistică.

Restrîngînd arealul acestei probleme şi aplicîndu-l la cazul taberei de sculptură de la Sălişte (ediţia '86, dar nu numai aceasta), remarcăm, în primul rînd, existenţa unei acute necesităţi de adaptare a volumului sculptural la caracterul peisajului, un peisaj deschis, aproape lipsit de alte limite şi fundaluri decît cerul şi pămîntul, ceea ce-l face în acelaşi timp generos şi tiranic, în măsura în care oferă formelor posibilitatea unei respiraţii pe care nu multe asemenea locuri o au şi nici foarte mulţi nu sînt artiştii capabili de a o exploata, dar acelaşi peisaj este gata oricînd să absoarbă, să anihileze o formă ce tinde să-i hibridizeze logica implacabilă a desfăşurării. Acest indelebil caracter al spaţiului ambiental şi-a pus amprenta incontestabilă asupra majorităţii absolute a lucrărilor aflate pe platoul alpin de lîngă Sălişte, în primul rînd prin faptul că, aproape independent de alte calităţi, a obligat la păstrarea unei anumite « norme », a unei « stachete » a monumentalităţii. Tendinţa în cauză este, evident, omniprezentă şi în cazul ultimei serii de lucrări, adăugîndu-i-se, am spune, şi un constant acceptat caracter de arhaitate, descins, în parte, şi dintr-un reflex aproape inevitabil al sculpturii în lemn.

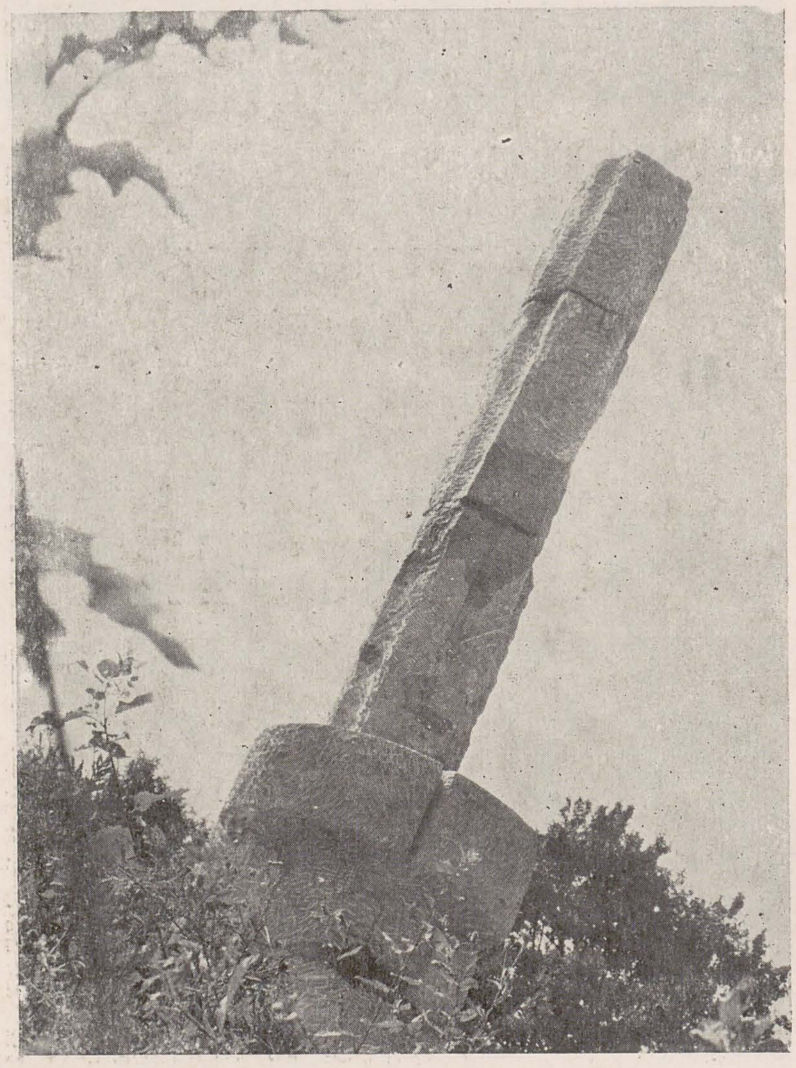
Recursul la ideea « primordialului », ce nu lipseşte — în proporţii variabile — nici unei lucrări, capătă însă direcţii diferite de aplicare, variaţiile fiind comandate de profunzimea şi, uneori, compoziţia straturilor spre care se forează în căutarea « originarului ». Mai mult decît o obsesie, mai mult decît o formulă de ieşire din impasul unei modernităţi ce cu greu îşi mai poate fixa conturul printr-o privire « înainte », un asemenea apel către arhetipal constituie, în primul rînd, o modalitate extrem de fertilă de a « naşte » forme, de a formula discursul în mod simplu, concis şi mai ales *monumental*, în consens cu magnificenţa peisajului (revenim iată, la ideea de la începutul acestei prezentări). Monumentalitatea devine astfel nu doar o condiţie, dar şi un instrument al acestui gen de sculptură. Ca orice « instrument », însă, ea poate fi manevrată extrem de nuanţat, de unde şi diferitele niveluri de înţelegere a acestui complex (aparent doar) unitar de factori ce determină coordonatele stilistice ale lucrărilor grupului Sălişte '86. Există o orientare ce practică expresia directă, făţişă, decuparea formei în planuri mari, cioplite în mişcări largi, ce caută să lase nealterat sensul generator al semnului plastic, fie printr-un « primitivism » studiat (Sergiu Sălişte, Cristian Bedivan, Iulian Olariu), fie prin reducţia motivului la un sistem de structuri simplificate prin esenţializare (Narcis Teodoreanu). O formă derivată a acestui limbaj al semnului ol reprezintă lucrările ce utilizează un mecanism mai complicat de articulare a reperelor semantice, mesajul fiind astfel mai criptic, mai livresc şi mai obstinat căutător de rostiri definitive (Dinu Cîmpeanu, Gheorghe Nistor, Radu Ciobanu). Elementaritatea semnificaţiei îşi găseşte, în fine, o forţă de şoc mai precis direcţionată într-un ultim grup de lucrări, în care sugestiile unui arhaism cu parfum de civilizaţie rurală (Zoe Pop, Remus Dragomir) sau paleoistorică (Maria Branea) se redimensionează la scara ambientului natural, într-un mod ce nu contrazice nici valoarea de efigie şi nici personalitatea gravă, lipsită de grandilocvenţă retorică, atît de tipică lemnului.

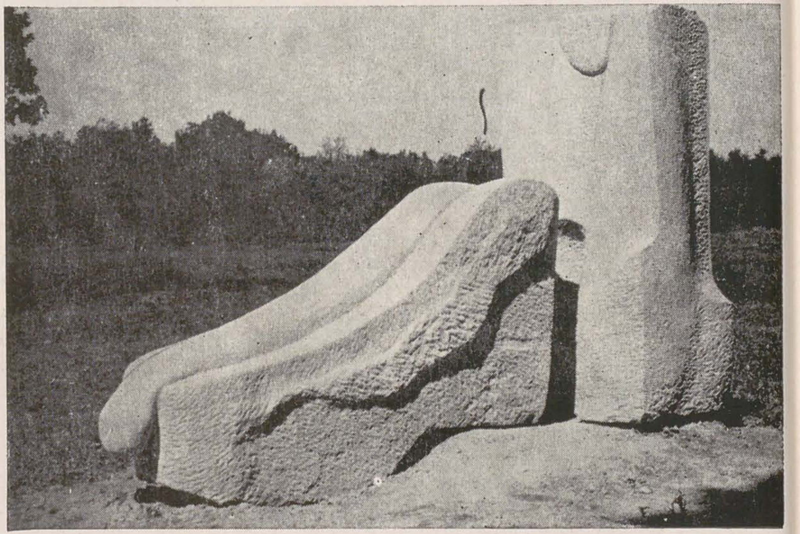
DAN COVĂTARU: Aspirație
TRAIAN MOLDOVAN: Eterna trecere
DORIN LUPEA: Răboj

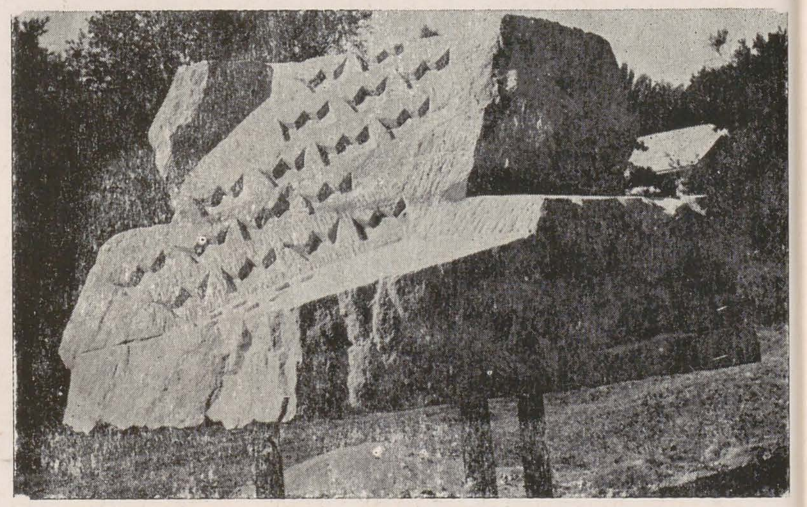
DUMITRU JURAVLE: Monument votiv
VASILE IVAN: Odihna haiducului
AUREL VLAD: Scaun vechi
ROMELO PERVOLOVICI: Uroboros
MIHAI ISTUDOR: Piatră de hotar
PETRU ALEXANDRU GALAI: Omagiu necunoscutului
DUMITRU CAILEANU: Trilogie

poiana cu schit (scînteia, iași)

adrian-silvan ionescu

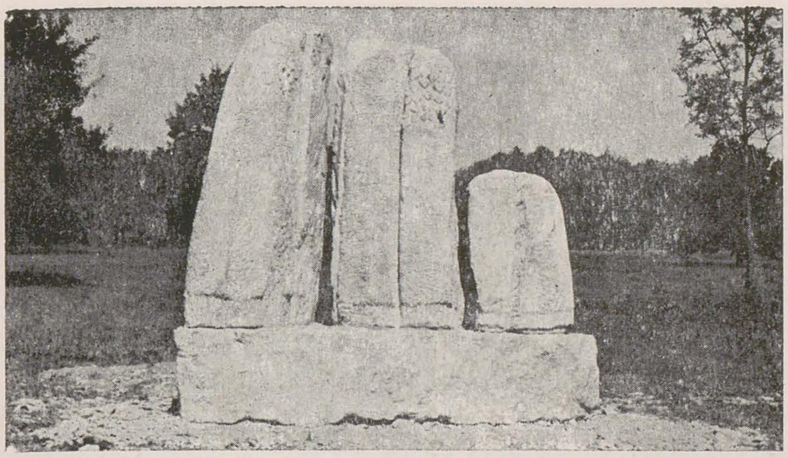
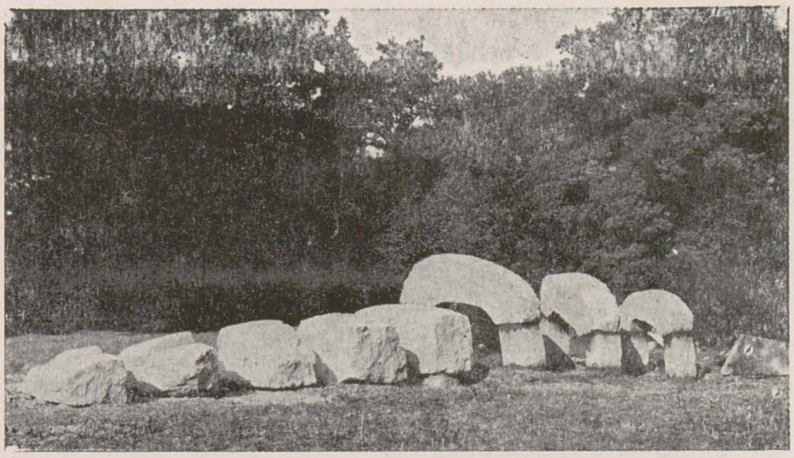
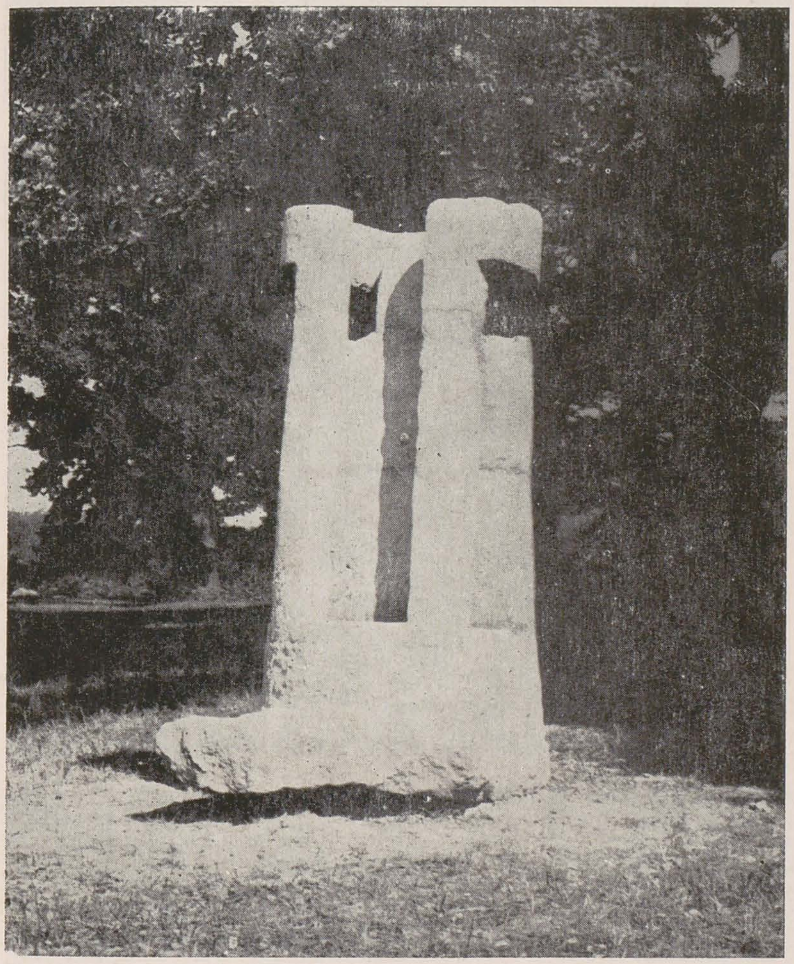
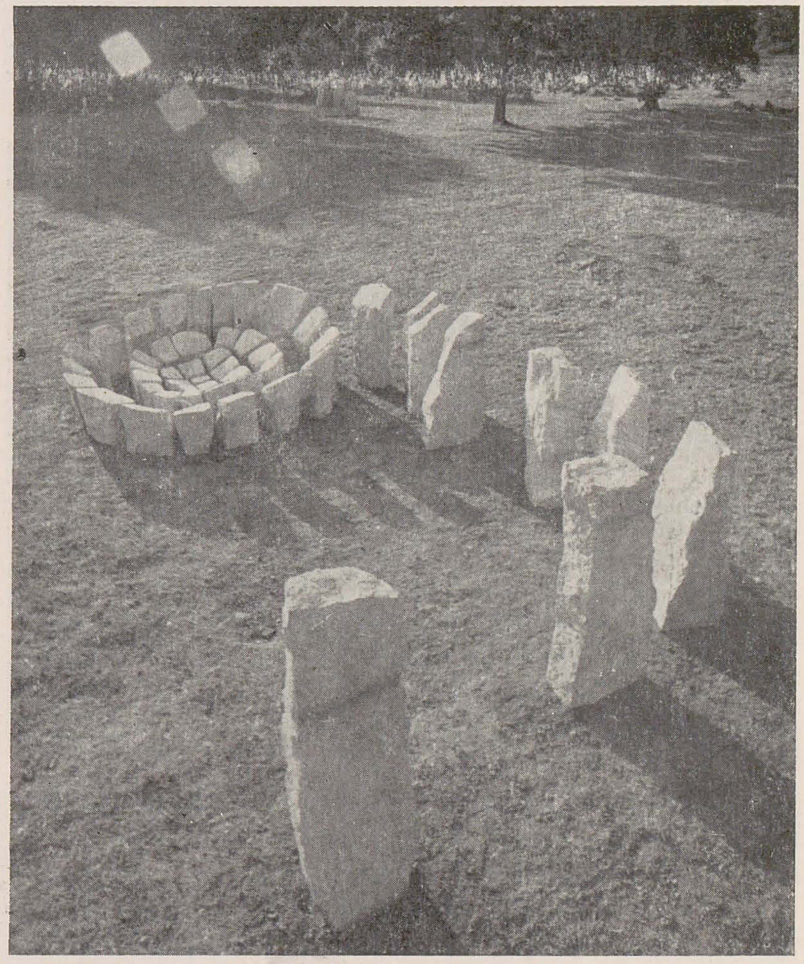
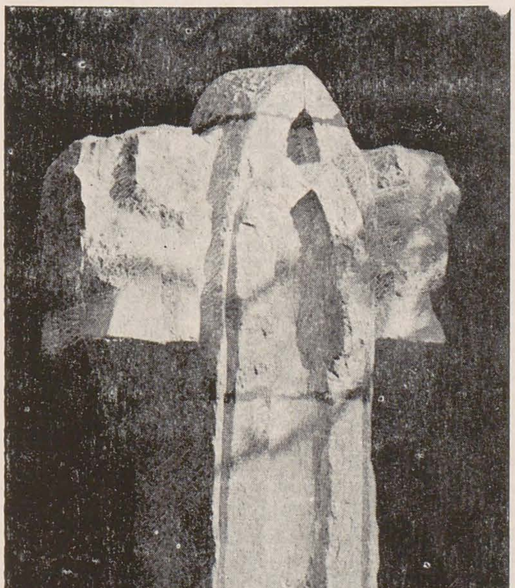
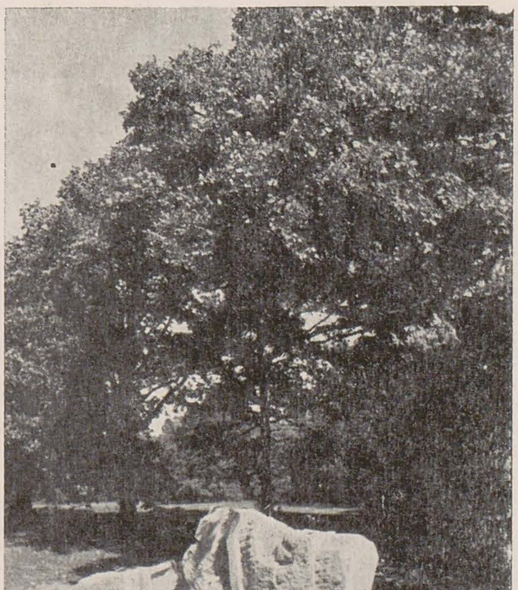
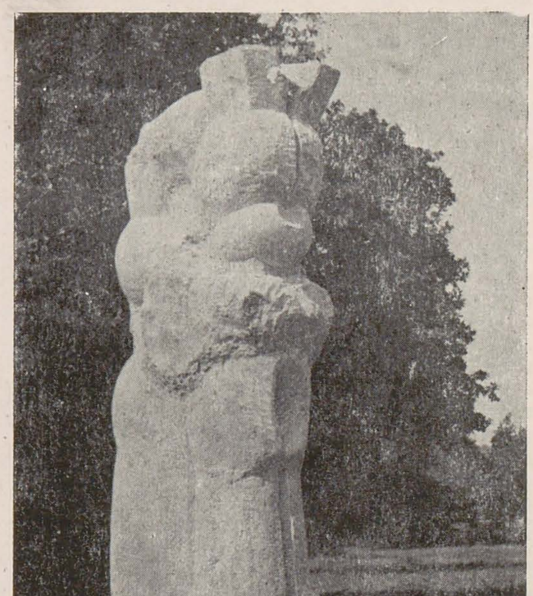






Inițiativa acestei tabere nou apărute pe harta plasticii estivale românești este rodul colaborării dintre Ion Muscalu, inimosul și intrepidul primar al comunei Scînteia, și dedicatul sculptor Dan Covătaru, care a fost și comandantul ei. Poiana cu Schit, selecționată pentru amplasamentul taberei, este prin ea însăși un spațiu istoric, întîi datorită ruinelor unui vechi lăcaș (ce i-a dat și numele) datînd, după unele supoziții, din epoca preștefaniană; apoi prin faptul că pădurile de aici formau granița naturală dintre Țara de Sus și Țara de Jos a Moldovei, loc mirific de visare și peregrinare, loc bogat în vînat, adăpostind multe dintre campaniile cinegetice ale lui Sadoveanu — se păstrează încă urmele punctului unde se făcea focul pentru ospătarea vînătorilor, sub forma unui cerc săpat în pămînt, în mijlocul căruia se clădea rugul, în vreme ce în jur se adunau, ca la o altă masă rotundă a unui modern Rege Arthur, umăr la umăr, indiferent de poziție și cultură, pădurarul, bătăiașul sătean și scriitorul. Iată deci suficiente motive pentru ca lucrările celor 10 invitați la această primă ediție să fie îmbibate de filonul tradiției inspiratoare a acestor plaiuri. De aceea, majoritatea sculpturilor sînt ancorate în istorie și legendă. Poate cel mai bine explică încununarea viselor, a dorințelor și eforturilor închegării acestei colonii artistice, lucrarea lui Dan Covătaru, intitulată « Aspirație » — o coloană născută din nonfinitul blocului amorf de piatră, ridicată zvelt spre înălțimi, ca un ideal spre zbor și spre perfecțiune; sugestia virtualelor caneluri, a plintei puțin modelate, echilibrul precar dintre cele două piese ca și vigoarea avîntului devin adevărate note autobiografice ilustrate, cu mijloacele sculptorului, despre febrila activitate de organizator.

Dumitru Căileanu sugerează un subiect istoric în « Trilogia » sa prin împletirea de elemente arhitectonice (muluri, ocnițe, creneluri) și bosaje naturale. « Omagiu necunoscutului » de Petru-Alexandru Galai este o suprapunere de grile și caroiaje peste forma brută, parcă voind să o cucerească, să o acopere cu o matrice de reguli și impoziții aruncate asupra naturaleții și firescului — și e uimitor cum tocmai aceste invenții umane se întorc împotriva creatorului, căci însăși silueta acestuia, figurată pe una dintre fețele lucrării, este prinsă și strînsă în aceeași plasă magică. « Piatra de hotar » a lui Mihai Istudor folosește o ogivă medievală, inspirată de monumentele bucovinene, ca simbol al locului; verticalitatea ei semeață este însă ușor ponderată de orizontala unei pale de vînt împietrit, ca expresie a vremilor ce au trecut peste ea fără însă a o putea dărîma, mișca din loc sau, măcar, toci. Vasile Ivan imaginează în « Odihna haiducului » un schelet uriaș, dezgolit parțial de pămîntul pentru care a luptat și a pierit voinicul de altădată. « Monumentul votiv » al lui Dumitru Juravle, folosind motive fitomorfe — frunze de mesteacăn și de stejar văzute în pădurea din apropiere — în relief plat, cu care punctează cele trei pietre ale sale, plasate ca siluetele membrilor unei familii, atestă prezența lemnului și a codrului în conștiința și existența românilor, precum adevărați ctitori de țară și cultură din vechime. Coroanele domnești, adînc incavate, ce țin de domeniul atît de migălos al glipticii, fac din « Piatra voievodală » a lui Dorin Lupea un sigiliu monumental. Dar dacă aversul este atît de elocvent, în schimb reversul distonează prin naturalismul unui personaj călare (« cavaler trac » sau descălecător?), ca două lucrări independente cioplite de persoane diferite. Structura unui tron domnesc pe care se profilează încă umbra celui ce l-a ocupat cîndva este ideea care a stat la baza înfiripării « Scaunului vechi » al lui Aurel Vlad. « Eterna trecere » a lui Traian Moldovan, prin jocul contrastelor dintre moliciune și duritate, dintre forme cărnoase, blînde, și angulozități aspre, evocă scurgerea iremediabilă a timpului, a apei (*Panta rhei*), printr-un făgaș săpat în (și de) eternitate. Lucrarea lui Romelo Pervolovici, « Uroboros », se hrănește din mitologie; acest cromleh modern — urmaș al celui de la Stonehenge dar cu altă finalitate — simbolizează șarpele ce, mușcîndu-și coada, devine un cerc perfect, imaginea totalei autosuficiențe, proprie hrană, fecundant și fecundat în același timp; prin concentricitate ca și prin plasarea sa aproape în mijlocul poienii, devine elementul catalizator al ei, creînd punctul central de constituire a expunerii celorlalte sculpturi. Finele taberei a fost marcat, pe lîngă tipărirea unui amplu și bine ilustrat catalog (fapt salutar cu atît mai mult cu cît extrem de puține manifestări de același gen s-au putut bucura de așa ceva), și de plantarea unei stele de piatră pe care, sub deviza grăitoare « Biruit-au gîndul » (ce-și are semnificația ei adîncă pentru organizatori), sînt menționate numele participanților și anul cînd s-a desfășurat ediția. Ne putem imagina că edițiile viitoare (pe care le dorim cît mai multe) vor adăuga, pe lîngă noi opere de artă remarcabile, și aceste semne ale prezenței și trecerii sculptorilor prin Poiana cu Schit a Scînteii — pete albe pe verdele pajiștii.

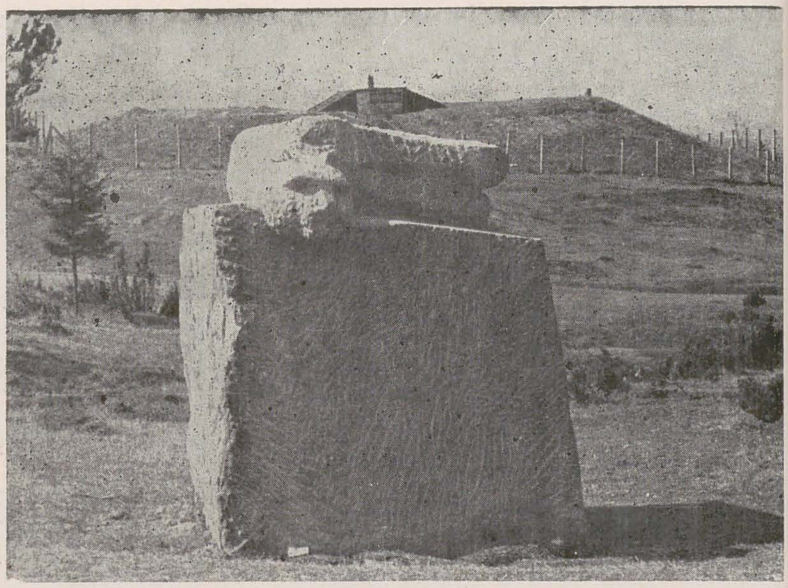








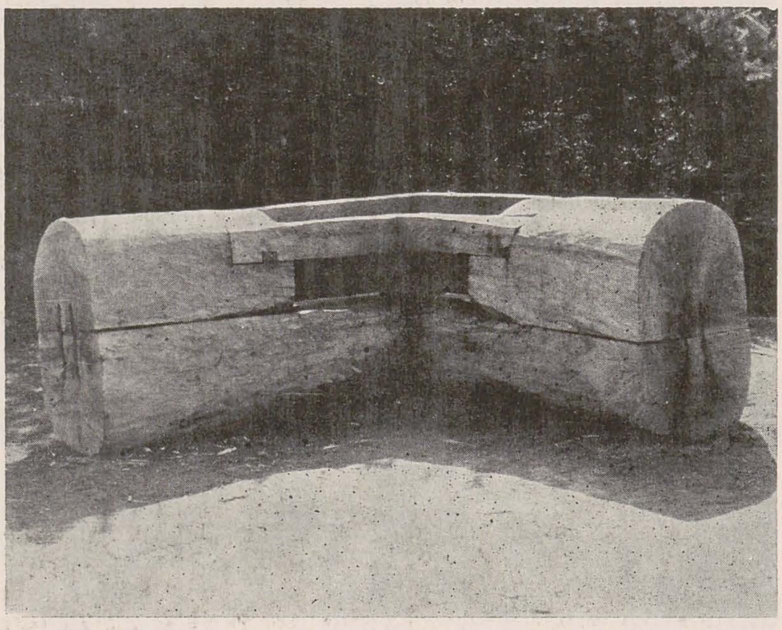
covasna

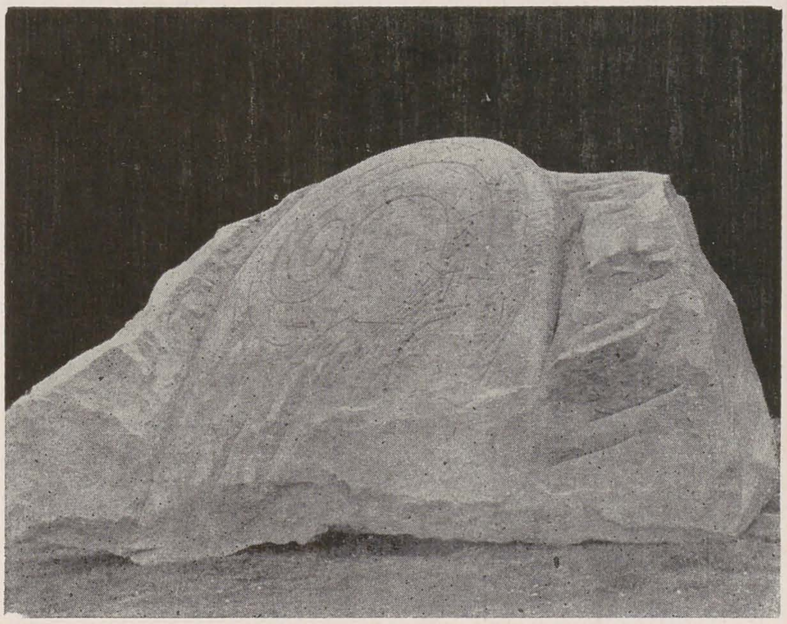
adrian guță

MIRCEA ROMAN: Compoziție
CONSTANTIN ȘEVȚOV: Izvor
PANAITE CHIFU: Galaxie

ALEXANDRU CIUTUREANU: Somnul sferelor
LIVIU BREZEANU: Regăsire
AUREL CUCU: Evoluție
EGYED JUDITH: Relicvariu
CONSTANTIN PLATON: Compoziții nude
MARIAN BÎTLAN: Metamorfoză
ȘTEFAN PETROVITS: Simbolul păcii





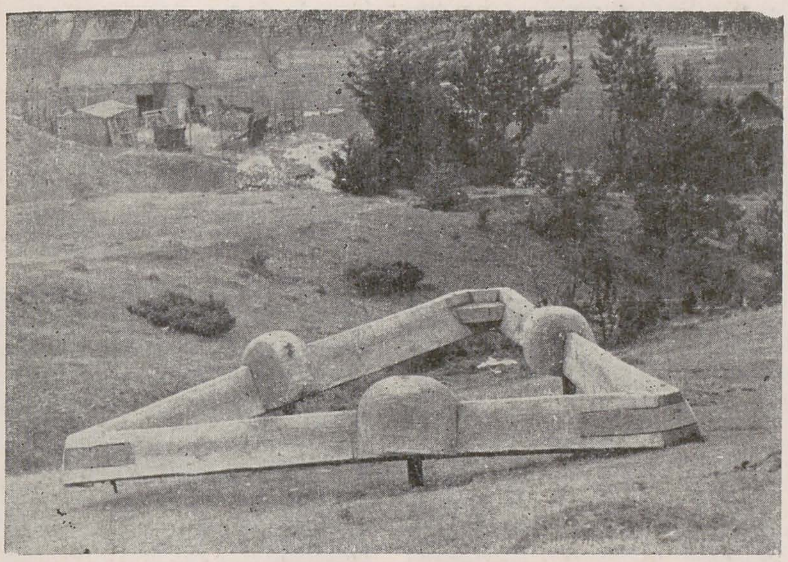
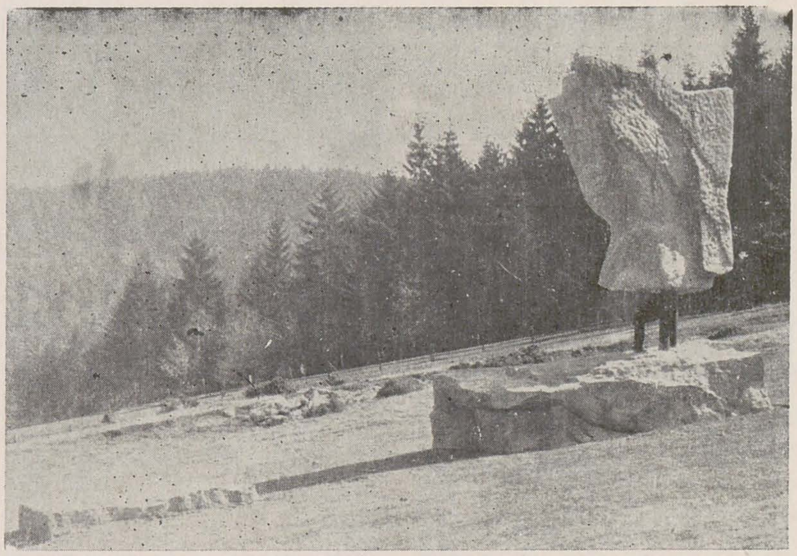
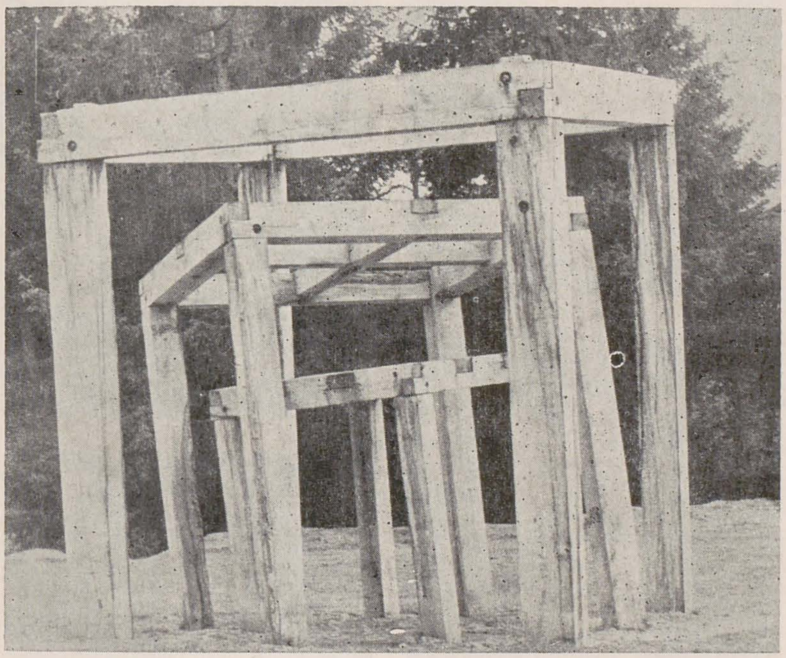
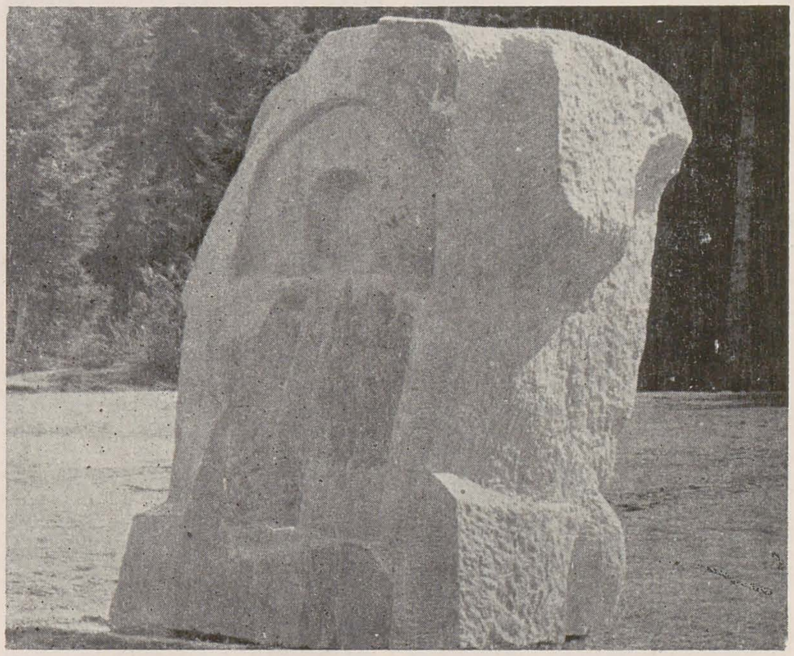
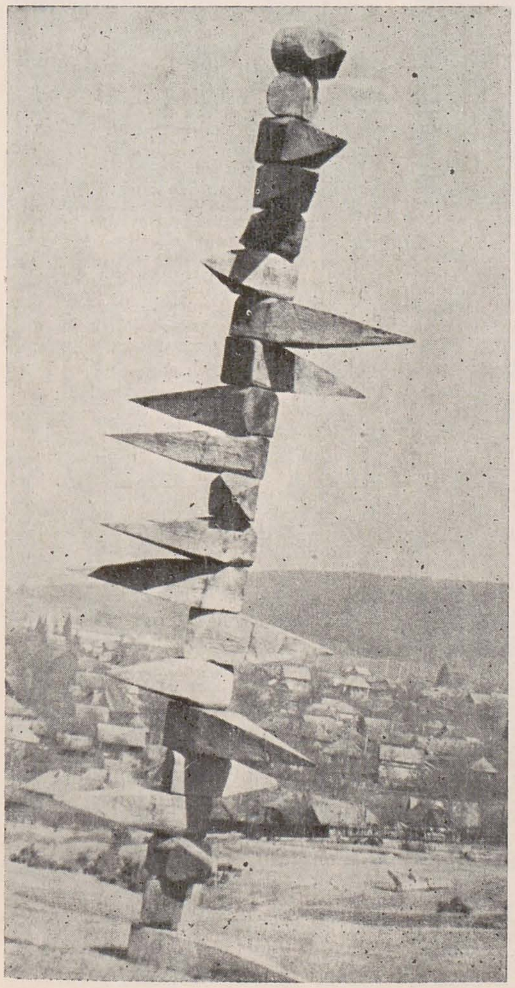


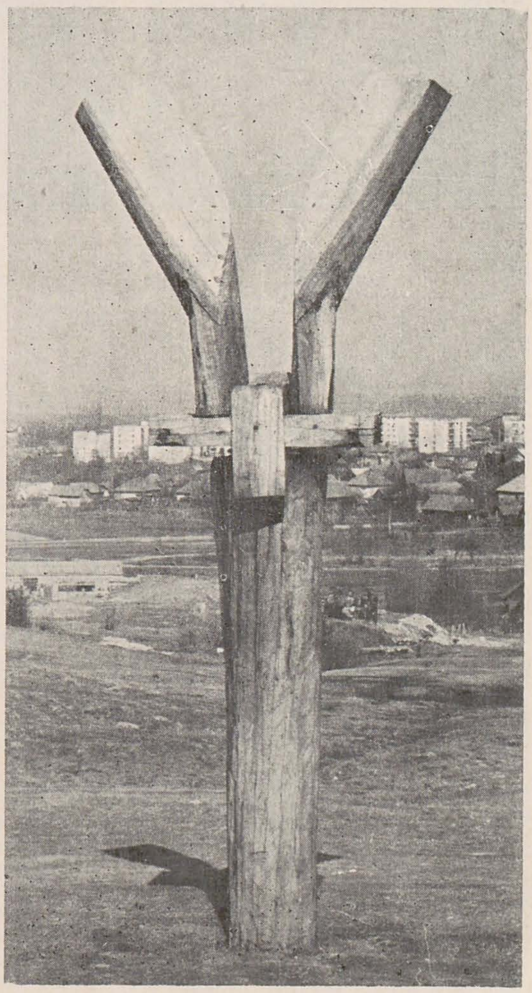
Fructul primului « act » al noului simpozion de artă ambientală, respectiv șase lucrări în lemn și patru în piatră, înnobilînd pitorescul peisaj al cunoscutei stațiuni, este rodul efortului creator al unor plasticieni reprezentînd generații diferite, de la recenți absolvenți la autori de vîrstă matură. Receptivitatea gazdelor și spiritul de echipă al participanților au contribuit la reușita acestei tabere, elemente care, împreună cu personalitatea locului și condițiile mai aparte ale receptării, îndeamnă la perpetuarea inițiativei cultural-artistice începute în 1986 la Covasna. Sculpturile, hotărnicite sus de limita brazilor, iar mai jos de ele desfășurată fiind panorama așezării, sînt elementele constitutive ale unui teritoriu aparte — « pămîntul » artei și imaginației libere, prin armonia ce-l guvernează surdinizînd și înnobilînd trecerea din universul civilizației în cel al naturii și invers.

Lucrările se împart în două grupuri, urmînd sugestiile reliefului și ale vegetației. Fiecare artist a urmărit de altfel o cît mai bună adaptare la teren și reciproc exploatarea acestuia pentru concretizarea intențiilor sale, realizîndu-se astfel, în ansamblu, un destul de firesc dialog între opere și mediu. Uneori au apărut relații armonice chiar între sculpturi, între desfășurările lor pe diverse axe — exemplul celor semnate de Petrovits Ștefan și Marian Bîtlan. Unii dintre participanți și-au conceput lucrările funcție de un unghi preferențial al receptării, anume funcție de vederea frontală oferită privitorului care urcă panta — Panaite Chifu, Egyed Judith, Constantin Șevțov. Spațiul amplu avut la dispoziție permite volumelor să respire în voie, distanțele între piese fiind uneori poate chiar prea mari.

Luînd drumul cel mai bătut (traseul este sugerat de altfel de o « bornă » de piatră-semnal al punctului de pornire, pe care sînt gravate numele celor zece membri ai echipei inaugurale a taberei), primul grup de lucrări (toate în lemn) care se dăruiește « lecturii » aparține următorilor: Aurel Cucu, Constantin Șevțov, Constantin Platon, Petrovits Ștefan și Marian Bîtlan. Urmînd parțialei « cezuri » datorate unui șir de brazi coborîtori, se deschide apoi în fața privitorului o nouă perspectivă generoasă, aceea care include celelalte cinci piese ale ansamblului: patru în piatră, semnate respectiv de Panaite Chifu, Egyed Judith, Mircea Roman, Liviu Brezeanu și una în lemn — a lui Alexandru Ciutureanu. Cele zece sculpturi, deși realizate unele în lemn, altele în piatră, definesc într-o viziune relativ unitară întregul ediției inaugurale a taberei de la Covasna. Artiștii, cu personalități diferite, de vîrste diferite, au preferat mai toți formele simple, cărora le-au conferit, majoritatea, valori simbolice. Monumentalitatea este de asemenea un numitor comun. Lucrările în lemn vădesc, unele, afinități cu arta și tehnica populară și un iz arhaic — încă activ în sculptura noastră contemporană — pe care îl simțim și la majoritatea celor în piatră, aici invocat cu mijloace specifice în masivitatea blocului și sugerarea (nu descrierea) figurativului.

Compoziția « Evoluție » a lui Aurel Cucu configurează un spațiu fizic dar și spiritual; schițata arhitectură de structuri conținute una în cealaltă, sugerînd un echilibru instabil, semnifică poate, dacă ținem seama și de simplificarea treptată, pînă la dispariție, sus, a grilelor din planurile « acoperișuri », sinuozitatea și relativitatea reflexiilor umane, progresiv epurate. Simplitatea volumelor lucrării este de nuanță minimalistă. « Izvorul » lui Constantin Șevțov ne propune o altă viziune decît aceea a unui figurtiv neoexpresionist pe care ne-o înfățișase tînărul artist în unele expoziții. La Covasna, Șevțov recurge la forme abstracte cu veleități simbolice, forme ce amintesc însă și de tehnica și uneltele populare. Coloana « Compozițiilor nude » a lui Constantin Platon marchează pe înălțime locul (o anume oblicitate o asemuie Turnului pisan) și stratifică pe axa ei volume compuse fiecare dintr-un paralelipiped continuat de o piramidă, deci corpuri de o geometrie pură, nudă, vectoriind orizontal spațiul, ritmîndu-l cu vîrfurile lor. Petrovits Ștefan alcătuiește din volume simple, exploatînd lemnul cu mijloacele și într-o cheie stilistică ce-i amintește pe meșterii țărani, o compoziție intitulată « Simbolul păcii », o Nike esențializată dincolo de uman, al cărei registru superior, putîndu-se roti, conferă operei virtuțile artei cinetice. Lucrarea semnată de Marian Bîtlan, « Metamorfoze », evoluează pe două axe principale (dominînd orizontala) — în unghiul de întîlnire intervine și o a treia — fiind o sinteză a polidirecționării formelor monumentale sugestionînd imaginația, de pildă, întru închipuirea unei mari trambuline pentru lumina astrului zilei. « Somnul sferelor » — autor Alexandru Ciutureanu — sculptură eliptică și sugestivă în exprimare și care intră într-o relație dinamică cu spațiul ce o conține (planul principal al compoziției nu concordă cu acela al pantei, triunghiul lucrării părînd a tinde să ia înălțime) — valorifică forța de expresie concentrată în simplitate a lemnului. Panaite Chifu ne dirijează frontal atenția asupra unui singur plan al blocului său masiv de piatră: pe această suprafață apare, « desenată » în adîncime, o « Galaxie », ce prinde contur într-un perimetru liniștit, care contrastează cu agitația volumelor înconjurătoare, asemenea cosmosului organizat ieșind din haosul primordial. Receptarea preferențial frontală ne-o sugerează și lucrarea cioplită de Egyed Judit — este exploatată relația pozitiv-negativ în configurarea suprafețelor și volumelor, silueta umană și arcada ce-o încoronează definindu-se în acest « Relicvar » prin retrageri succesive contrapunctate de avansări ale formei. Alegîndu-și ca material tot piatra, Mircea Roman recurge, pentru « Compoziția » sa, la figurativul animalier-am considera respectiva scuptură un studiu de atitudine și expresie al personajului felin, surprins într-o ipostază puțin ambiguă între relaxare și pîndă. În ce privește lucrarea lui Liviu Brezeanu (« Regăsire »), conturarea vagă a formelor, ansamblul compozițional, sugestiile nuanțate oferite receptării din diverse unghiuri deschid calea nu unei singure interpretări, noi preferînd-o pe aceea a ideii reconcilierii cu sine și înălțării prin jertfă. Inițiativă benefică, solid sprijinită organizatoric, ademenitoare prin cadrul natural oferit și încurajatoare prin rezultatele primei ediții, tabăra de sculptură de la Covasna merită, credem, să fie continuată.

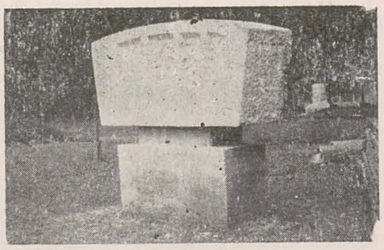






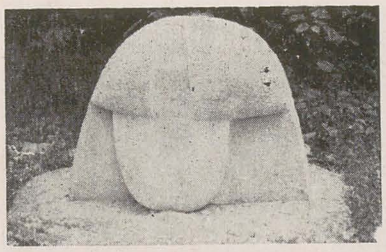


șantiere ale artei tinere

izvorul mureșului

aurelia mocanu

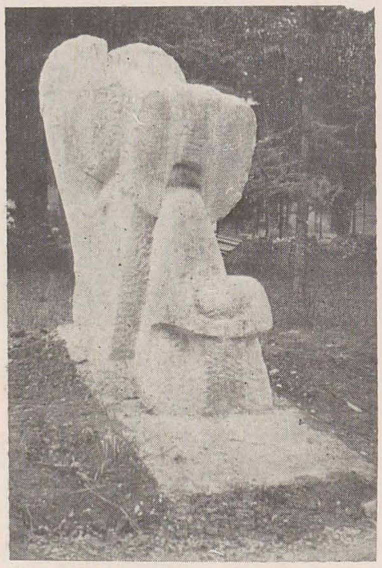


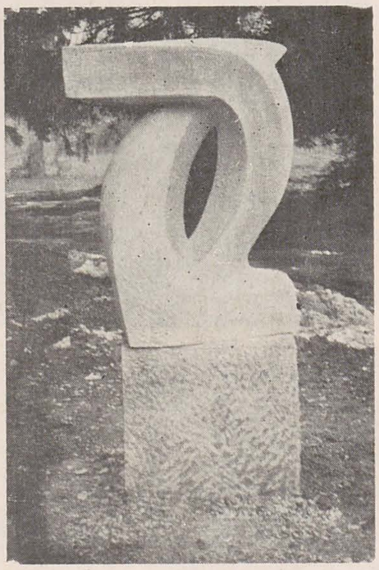


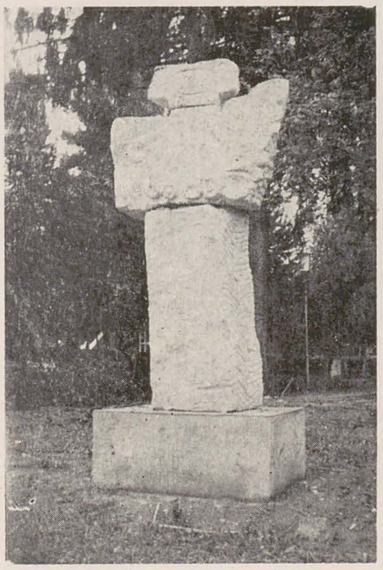
MIHELE IOAN
SERGIU GHELU

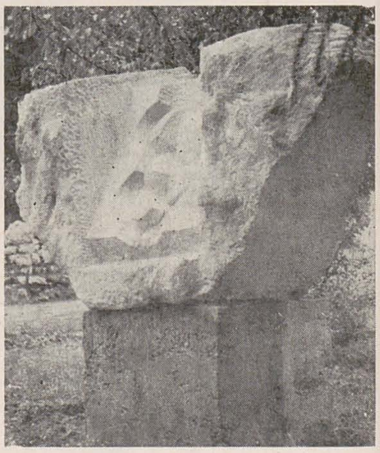
MIHAI PĂCURAR
MARIAN MĂNĂILĂ
CONSTANTIN COSTACHE
CONSTANTIN DOICHIȚĂ
MARIUS ATANASE

ILIE BOSTAN
DUMITRU PAINA
DAN CREȚU
EDMOND NAGY









Tabăra de sculptură din stațiunea Izvorul Mureșului a reunit cinsprezece artiști formați în cele trei centre de învățămînt de artă ale țării, aflați în jurul vîrstei de 30 de ani, cu o experiență de tabără abia începută ori reeditată cu un an sau doi în urmă. Lucrările s-au cerut integrate unui perimetru de alei și vile care urmăresc încă traseele pădurii. Prin destinația clădirilor și prin itinerarul principal al stațiunii s-au creat totuși cîteva locuri de concentrare ale statuarei. O serie de lucrări se cer citite dintr-un singur unghi, cel al bordului aleii sau al adosării la un fundal arhitectural. Dimensiunile medii ale blocurilor de piatră de Viștea și munca susținută, în ciuda climei de dăruire pluvială, au dat un aer de unitate efortului plăsmuitor din poiana Hășmașului. O anume neutralitate stilistică a sculpturii de simpozion este aici ocolită datorită unei scale întinse de tratare stilistică, de la figurativ « afișist », figurativ hieratic sau parabolic la forme decorativ fasonate sau cele cu soluții de echilibrare tectonică a mai multor blocuri, pînă la intervenții minime de relief asupra monolitului. Se cuvine să amintim habitudinile diverse de concepție în material, confruntate aici cu rigorile cioplirii, la ceramiști ca Nagy Edmond, George Doichiță, cioplitori în lemn ca Ilie Simionescu, alături de excelenți prelucrători ai pietrei ca Dumitru Paina.

Fără complexe dar și fără spectaculoase distincții în abordarea tectonicii blocului, tinerii artiști și-au reluat, în bună parte, sub dictatul structurii pietrei și al protocolului dăltuirii, codurile metaforice personale. Marius Atanase, omagiind ideea de eroism ca vigoare latentă, articulează, din două mase perpendiculare, un « Tron al trupului » cu registre de protuberanțe stilizînd fie organicul, fie armura, pe o limpede liniatură de forțe. La Mihai Păcurar cele două blocuri sînt tensionate descendent, figurativul simbolic se de-eroizează, « Regele » este trîndav, pasiv înfruptător din lumina ce coboară prin fanta arcadei sub care tihnește. Lucrări păstrînd verticala elementară a blocului, înscriindu-se tipologic în categoria de « stelă » semnează Marian Mănăilă, cu troița-fereastră al cărei relief delicat vrea să întrupeze metafora zidirii, Dan Crețu cu înalta « Mireasă », încărcată de efectele degroșării rapide a celor trei blocuri prismatice și Ilie Simionescu cu « Bun-venitul » cordial, senin și copilăresc.

Tectonica orizontalei este exploatată, provocată, tulburată de alte trei piese ale simpozionului. Valeriu Vieru intervine cu prelucrări diferențiate după binomul structurat-amorf asupra unor ondulări de rememorare orogenetică ale blocului. George Doichiță, artist cu preocupări cercetătoare în mai toate compartimentele plasticii, semnează la Izvorul Mureșului, din ciclul « Neprevăzutelor », o lucrare cu două vederi laterale, înscrise orizontalei, din care emerg fragmentări arhitectonice « neprevăzute » și neliniștite. Romeo Moldovan, modelator de interes în zona simbolismului narativ, este mai puțin convingător sculptural în lucrarea de simpozion, abia degroșată, animată de muchii mărunte și egale, voit amplasată în prelungirea lutului și vegetației.

Artiști preocupați de arhitecturarea compactă de volume geometrice se arată a fi Sergiu Ghelu, ce compune simetric formele fără moliciune ale lucrului cu dalta pe generatoare de volume tensionat-convexe, sau Ion Mihale, cu o lucrare calm închisă într-o prismă cu bordul curbat și cu două ecrane de reliefări abstract-simbolice ale ideii de somn-trezire. Din două elemente verticale, fasonate parțial, perforate din bloc și reunite de un brîu orizontal față de o axă discret ritmată se compune lucrarea lui Constantin Costache. Dumitru Paina realizează, în compoziția « Conexiuni », o altă relație spațială de două elemente, arcuite de astă dată, figurînd torsiunea ce naște o alveolă de gol. Marcarea simbolică a « blocului » a fost preocuparea, generoasă tematic, a sculptorilor Nagy Edmond, Ilie Bostan și Kovács Andras. Fără elemente aluzive cu efect de recuzită, lucrările celor trei artiști sînt dedicate « Izvoarelor ». Kovács Andras alătură și adosează unui fundal arhitectonic două blocuri cu traseul fețelor principale cvasi-triangular, pe care striază un motiv linear egal, sinuos și fluid, Ilie Bostan compune diagonal și curgător în lucrarea «Izvorul dorului» volume robuste, pe cale de a se concentra în figurativ. Nagy Edmond, cu îndrăzneli de tăietură în piatră. rezervă o zonă mediană de finisaj și « cristalizare » decorativă a volumelor, captatoare de lumină, între două bordări rugoase ale liticului. Prin unghiul de lectură al tinereții artiștilor, al tinereții publicului și al robusteții naturii locului, sculpturile de la Izvorul Mureșului rămîn sincere, combative dar și emoționante întîlniri plastice cu piatra.

colocviul de critică plastică, sibiu 1986

magda cârneci

Desfășurat în cadrul taberei de documentare și creație pentru tineri artiști plastici de la Sibiu, acest prim colocviu de critică plastică a încercat să surprindă « fața » teoretică a generației din jurul vîrstei de 30—35 de ani. Formula în care s-a desfășurat — cu o întîlnire dedicată unor referate de specialitate, o întîlnire de discuții libere între artiștii și criticii prezenți, dar mai ales cu dialogurile purtate de-a lungul celor șapte zile ale acestei, în același timp, prime tabere de critică plastică organizate ca atare în mediul artistic românesc — a fost gîndită să pună în evidență pe de o parte ariile de preocupare personală, de mai strictă sau mai largă specialitate, ale celor prezenți, iar pe de altă parte să facă posibilă constatarea unor linii mai generale de interes și de evoluție ale gîndirii critice tinere, eventuale coerențe și direcții structurante și reprezentative.

Referatele colocviului au ilustrat simptomatic diversitatea zonelor de interes și de studiu, dar și diversitatea de temperamente și « caractere critice » ale participanților. « *Critica pur și simplu* », eseul concentrat și literar nuanțat al *Livianei Dan* a desfășurat o profesiune de credință, sobră și creditabilă, asupra responsabilității interioare și asupra moralității actului critic, ca act de creație, act cultural și act existențial totodată, angajînd nu în perisabilul succesului și influenței imediate, ci tentînd perenitatea valorilor. Sub titlul « *Critica fantastică* », *Gheorghe Kazar* a schițat, de o manieră spumoasă și în același timp percutantă, o ipoteză teoretică asupra mecanismului intim, psihic și ideatic, al actului critic ca act de creație, generator de structuri mentale și literare, ilustrîndu-și teza prin exemple mergînd de la critica « intropatică » și psihologizantă, refăcînd sau reinventînd traseul creativ al operei analizate, pînă la critica aleatorie sau « stohastică », critica unor opere inexistente, inventîndu-și deci obiectul prin ineditul ipotezelor și al stilului. În « Criticul de artă contemporan, comentator interdisciplinar: relația artă plastică—film », Adrian Guță a punctat evoluția paralelă a artelor vizuale cu arta cinematografică, începînd de la pop-art și respectiv free-cinema pînă în actualitate, urmărind prin exemple alese din ambele domenii, structuri și mecanisme vizuale comune ambelor limbaje, în temeiul cărora s-ar putea elabora ipoteze critice interdisciplinare fertile. Anca Vasiliu a disociat cu finețe teoretică în textul « Critic sau istoric de artă? » asupra relației complementare și nicidecum disjunctive a celor două discipline de analiză a fenomenului plastic; descoperind diferențe și delimitări între cele două domenii, pe de o parte pe axa raportării la temporalitate, critica ocupîndu-se din perspectiva istoricității, iar istoria de artă ocupîndu-se din perspectiva eternității cu obiectul artistic, iar pe de altă parte pe axa raportării problematizante, respectiv asertive la nivelul discursului critic asupra sensului operei, ambele modalități își găsesc fundamentarea comună în conștiința culturii. Tiberiu Alexa a prezentat oral o susținere teoretică și a citit un fragment ilustrativ dintr-un studiu mai amplu dedicat Școlii de artă de la Baia Mare, subiect abordat cu o metodologie istoriografică minuțioasă și complicată, în care perechi polare de concepte și coordonate inedite de structurare a materialului analizat vin să aducă un plus de interes și de actualitate temei. Prozatorul Alexandru Vlad și poetul Ion Mureșan, reprezentanți de vîrf ai tinerei generații literare, susținători ai artiștilor tineri clujeni, au adus o notă aparte și binevenită în concertul celorlalte luări de cuvînt: primul prin virtuozitatea polemică și acuitatea verbală din scurtul text « Atitudine și instanță », axat pe punctarea poziției față de sine și față de social în problema libertății și autorității artistului, fie el literat sau plastician, a capacității lui de reprezentare dar și de modelare activă a mediului în care există și creează; Ion Mureșan prin spontaneitatea colorată de o reală « prezență poetică » a scurtului său discurs despre « Copilărie și imagine », paralelă nuanțată și fertilă în ambele sensuri între metafora poetică și metafora vizuală, ambele întemeiate în dimensiunea fundamental « imagistică » a imaginarului. În textul « Arta în oglindă », Aurelia Mocanu a punctat succint și eficient caracteristicile post-moderniste ale vizualității contemporane, în primul rînd pluralitatea limbajelor, recuperarea analitică, critică sau imaginară a trecutului artei, distanțarea față de utopismul primei modernități, pentru un mai echilibrat și mai democratic sincretism, ilustrîndu-și punctele de vedere cu exemple din trans-avangarda internațională, ale cărei ecouri se pot regăsi și în pictura și desenul tinerei generații de plasticieni români. În textul « Spiritul critic și mediul », cu un ton polemic și plin de aplomb, Călin Dan a schițat condiția în actualitate a criticului de artă, punînd problema relației dintre critică și presiunile de natură estetică, socială, de modă, de piață, de șansă etc., ale mediului, subliniind în final necesitatea inovației tehnice în limbajul criticii de artă, rămasă debitoare criticii literare, în consens și în simultaneitate cu inovațiile, curentele și avangardele vizuale. Simona Vărzaru a dat citire unei cronici asupra Salonului municipal de pictură și sculptură al acestui an, demonstrație de agilitate publicistică și imbold polemic în modul selecției și analizei personale și acide a cazurilor artistice și lucrărilor prezentate. Cătălin Davidescu a expus, în textul « Organizarea unei expoziții — act de creație critică », concluziile sintetice ale unei experiențe personale acumulate prin organizarea în anii trecuți, la Muzeul din Craiova, a cîtorva expoziții de artă plastică contemporană care s-au bucurat de succes, accentuînd în teza sa asupra ideii de selecție și structurare a materialului vizual contemporan în virtutea unor ipoteze teoretice și estetice globale, în care criticul își poate desfășura discernămîntul și curajul, creativitatea și puterea sintetizatoare. În « Critica de artă și cuvintele », Magda Cârneci a încercat să schițeze o ipoteză în virtutea căreia textul critic contemporan aplicat fenomenului plastic ar fi tentat din ce în ce mai frecvent să preia mecanismele vizualului în chiar structura intimă a discursului său verbal; domeniul specific de referință al cuvîntului fiind ordinea semnificației, a valorizării, a « adevărului », față de domeniul de referință al vizualului care este ordinea « realului », a evidenței concrete și imediate, date și acceptate ca atare — critica de artă, ca mediatoare între imagine și cuvînt, pentru a elimina tentația confuziei între « real » și « adevăr », trebuie să păstreze un echilibru delicat și dificil între descripție și judecată, între dominația « semnificantului » și cea a « semnificației ». De formație filosofică, Oliviu Mircea, fin cărturar și animator al tinerilor artiști plastici de la Bistrița-Năsăud, a citit un eseu intitulat « Note la o poetică a fericirii », fragment dintr-un studiu mai vast, aflat în pregătire, remarcabil și impresionant prin finețea disociativă și analitică pusă în joc asupra unor concepte estetice sau realități psihice evanescente, ca și prin armătura teoretică, mergînd de la patristică și filozofie clasică germană pînă la literatura contemporană. Temeinic și substanțial ca întotdeauna, Mihai Ispir a creionat, în textul său « Pe marginea post-modernismului; note preliminare despre ironie », o imagine sintetică și vivace asupra noului raport dintre critică și creație din perspectiva post-avangardei istorice.

Colocviul de critică plastică de la Sibiu a oferit implicit date simptomatice pentru conturarea unor caracteristici mai generale ale mișcării critice tinere din zona plasticii contemporane. În primul rînd, critica de artă mărturisește o pronunțată conștiință de sine, ca domeniu specific al creației culturale, ca o funcție vitală a acesteia; un domeniu puternic specializat, cu rigori și legi interne specifice, bine diferențiate de genul criticii literare, teatrale sau muzicale, să spunem. Rafinarea conștiinței teoretice se manifestă în paralel cu rafinarea conștiinței scriiturii, a calității « în sine » a discursului critic. Tînăra generație manifestă o propensiune către « stilism » personal, în cadrul asumatei specificități a domeniului, către dezvoltarea unor discursuri marcate de personalitățile criticilor, de temperamentul, formația și caracterul moral și spiritual al acestora, semn indubitabil al unei evidente (și adesea chiar declarate) conștiințe creatoare a actului critic, fenomen de altfel paralel cu exacerbarea conștiinței critice a artiștilor tineri. Construcția critică e bine ancorată în conștiința istoriei și istoricității domeniului artelor vizuale. Mulți dintre criticii tineri practică cu virtuozitate și competență istoria de artă, medievală, pre-modernă și modernă, încercînd sinteze personale între metodele și caracteristicile celor două domenii conexe. Totuși rămîn evidente tendințele autoreferențiale, raportarea riguroasă în și la domeniul circumscris al artelor vizuale, cu mai timide deschideri interdisciplinare către alte zone de referință (literarul, sociologicul, filosoficul, istoria credințelor etc.). Se practică cu precădere critica analitică, aplicată obiectului artistic, mediind între acesta și public într-un limbaj tehuic, înbinînd, pe un fundal încă sau în continuare impresionist, sugestii discrete din diverse metodologii critice, de sorginte literară de cele mai multe ori — de la hermeneutică la elemente de structuralism, de la tematism și psihanaliză la semiotică etc., — dar și sugestii provenite din istoria și teoria artei (formalism, gestaltism, iconologie, sociologism francastelian etc.). Inclinația spre analiză și descriere pare mai evidentă decît tentația către judecată și valorizare, abordarea tehnică și formală a operei pare să predomine asupra sentinței axiologice — critica « tehnică » primează asupra criticii « umaniste » — fără totuși a se putea neglija, la unii dintre criticii tineri, semne ale dezvoltării unui spirit sintetic incipient, aspirația către formulări teoretice globale. Există în critica plastică tînără indicii către emergența, în paralel cu latura « retrospectivă », cantonată în receptarea și explicitarea fenomenului artistic deja existent, a unor tendințe anticipativ-prospective, indicii ale trecerii de la o condiție pasivă de înregistrare a artisticității la o condiție activă, de canalizare și eventuală modelare sau direcționare a acesteia. Aplecați în mai mare măsură, pînă în prezent, asupra cronicii și eseului plastic curent, asupra surprinderii și comentării fenomenului plastic la zi, și mai puțin prezenți încă (din motive de vîrstă și conjunctură editorială) cu volume ample, monografice; puțin numeroși, în raport cu fluxul artiștilor plastici tineri, disputîndu-și un spațiu publicistic totuși redus — există o generație de critici tineri deja conturată, în care se manifestă mai degrabă « personalități » individualizate, decît « școli » de critică, « stiluri » personale mai degrabă decît « metodologii » critice sistematice. Situația criticii plastice tinere e în mai multe puncte similară cu cea din critica literară congeneră, față de care manifestă un « spirit ironic » mai puțin dezvoltat, dar o la fel de prezentă conștiință de sine.

Prin ceea ce a dezvăluit în realul manifestării sale, dar mai ales prin ceea ce a lăsat să se intrevadă ca potențial, ca deschidere; prin întrebările, comparațiile și concluziile generale implicite, dar mai ales prin varianta ipotetică ideală pe care a conturat-o ca posibilă în viitor — acest prim colocviu cere din plin o continuare.

anca vasiliu

Privim printr-un ecran de folie transparentă ca într-un acvariu. Încăperea e boltită, semiobscură și în întregime fotosensibilă (tapetată cu hîrtie fotografică). Artistul (Alexandru Rută-Fulger) se mișcă, face gesturi al căror sens nu-l deslușim încă. Treptat, așa cum ochiul se obișnuiește cu întunericul, mintea se învață să aștepte semnificația mișcărilor. Artistul lucrează. Tăieturi, plieri; pare a ști ce face, deși ordinea gesturilor e aleatorie și siguranța cu care le săvîrșește ține mai mult de ritm. Din cînd în cînd — lumina fulgerantă a unei descărcări de blitz. Artistul decupează din hîrtie foto un tub lung cît încăperea pe care-l ancorează de doi pereți și intră în el. Urmează zbateri, mișcări ghicite în clipoceala apei, în izbiturile ude pe pereții interiori ai tubului de hîrtie. Blitz. Un fel de action-painting pe întuneric, cu cîrpe muiate în revelator. În sfîrșit, artistul iese din tubul « digestiv » al creației. Se precipită, e grăbit, taie sforile, desface construcția cilindrică, o netezește, fuge după ustensile, cere revelator, invocă fulgerele blitz-urilor. Apoi, brusc, autorul performanței ia un furtun și stropește violent întreaga încăpere cu revelator, cu apă și cu fixator. Într-un tîrziu se deschid lucarnele pivniței. Se făcuse noapte și în « camera obscură » pătrund razele stelelor. Opera începe să se reveleze « urcînd » spre lumină. Se aprinde becul încăperii. Pare strălucitor, iar privirile mijinde caută în continuare sensul operei. Aceasta își urmează imperturbabil procesul chimic. Aspect evocator rupestru; pereții scurși, cu urmele « impresionate » ale șiroaielor de apă ipostaziate în instantaneele blitz-urilor și aleatoriu colorate de insuficientul fixaj și de lumină în griuri calde, galbenuri-ocrii și violeturi. Jos — o umbră antropomorfă răstignită, supradimensionată, cu o suprafață delicat vibrată de valuri, forme ondulatorii concentrice, cratere — aspect lunar, spunea cineva — efecte ale impresionării fotografice prin pelicula de apă. Pătrundem în încăpere. Opera e călcată, ruptă, destrămată, în vreme ce continuă să se reveleze singură. Ea devine în timp, independent de artist și de noi. Opera e urma, amprenta în pozitiv sau în negativ a trecerii actului artistic în semnificația spirituală — prima teză; actul artistic poate fi ipostaziat în trei dimensiuni și figurat ca o cameră obscură — metaforă a travaliului creator și exhibiție a eu-lui, fapt posibil ce dezvăluie printr-o răsturnare a sensurilor și valorilor ierarhizate teleologic ale « operei de artă », de a cărei scoatere din tabu și profanare nu mai poate fi vorba la sfîrșitul secolului XX — a doua teză; receptarea actului-

performanță se petrece într-o stare tranzitorie: rupere din mediul firesc, dar neparticipare efectivă în desfășurarea «ceremonialului» impus unui singur actant — teză subiacentă; revelarea continuă și dictată de hazard a operei a cărei istorie începe după abandonarea ei de către creator — a treia teză, foarte explicită; lumina este instrumentul pozitiv de acțiune pentru nașterea creației și în orice ipostază ar fi mînuită, ea este deopotrivă existență materială și energie, mister inefabil — a patra teză, definitorie.

adrian guță

Cu un mai redus accent pe desfășurarea temporală decît performanța, dar marcată și ea de efemer, instalația este un fenomen artistic complex. Ea structurează plastic un spațiu dat — este o macrocompoziție tridimensională la a cărei constituire participă sinteze ale unor genuri tradiționale și medii noi, determinate de tehnologia contemporană. Se poate discuta despre o componentă scenografică și, amănunt important, despre integrarea receptorului în perimetrul instalației — trasee impuse, uneori, implicînd desfășurarea temporală a percepției vizuale și eventual auditive. Trăsături dintre cele enunțate mai sus, includerea frecventă a fenomenului în sfera atît de amplă și comentată a artei intermediilor, argumentează specificitatea actului de comunicare pe care îl implică instalația. Lărgind orizontul și citîndu-l pe René Berger («Mutația semnelor»), «se pare că „experiențele" lor (ale artiștilor), oricît de neobișnuite ar fi, oricît de revoluționare s-ar voi, sînt și rămîn încercări de comunicare».
Nu am făcut doar o schiță de circumscriere a domeniului instalației, ci am enunțat și cîteva din componentele de concepție și finalizare a ceea ce ne-a propus, la Sibiu, Stelian Onica (secundat de Merișor Dominte). Instalația respectivă, găzduită de un spațiu de trecere boltit, miza prioritar pe crearea unei atmosfere.
Movila «inițiatică» (o vedere de sus — revelatorie a unui obiect/țel spre care să urcăm/tindem?) de la intrare, pasajul marcat (vopsit), ce indica trecerea spre o altă stare — de zbor, construcția de scînduri ca o rampă de lansare, ca un traseu al desprinderii și «luării de înălțime», fîșiile de plastic suspendate — delimitarea perimetrului aerian — iată recuzita pentru sugerarea vizuală a Zborului, ca nostalgie a unei alte ființări. Anexăm această instalație capitolului artei intermediilor, deoarece comunicarea vizuală este completată auditiv prin banda sonoră derulată pe un magnetofon. Mijloacele (incluzînd așadar și elemente tehnice actuale) sînt simple, iar încărcătura semantică redusă. Înaintarea prin culoar — devenit al unei ipotetice lansări în spațiu și timp —, provocarea senzorului auditiv și a imaginației de către zgomotul vag nuanțat și apăsător de avioane în zbor (în genul elaborărilor acustice de tip Pink Floyd), erau de un efect acut mai ales la primul contact.

instalația ca operă deschisă

Propunerea artistică a lui Nicolae Onuceanu ar putea fi conectată la conceptul de «operă deschisă» al lui Eco. Tonul ce definește «lucrarea» îl simți cînd grav, cînd (auto)ironic, uneori misterios, altădată ludic. Forme și trasee schițate din fîșii de pînză neagră, cutii casetate goale sau cu conținut-surpriză recipiente cilindrice — unul, masiv, de carton, cu veleități arhitectonice, micro autoritar locul, spoturi furnizînd efecte de lumină, o plăcuță metalică avînd gravat în ea cuvîntul «ocrotit» și agățată într-o firidă a zidului..., iată citate disparat elemente materiale ce, amintind poate și de arsenalul neo-dadaist, contribuiau prin variate asocieri la crearea unui univers ale cărui virtuți semantice puteau fi înmulțite de contribuția fiecărui receptor. O piesă esențială era nucleul de pînză neagră de la care porneau fîșii radiare (din același material). Să observăm că benzile acestea își încheiau traseul, la capătul opus nucleului, prin întîlnirea cu alt obiect, intrînd în «intimitatea» lui, conexîndu-se la structura sa — de pildă, se cufundau în casetele unei cutii ori urcau treptele unei scări. Astfel, am putea considera intersecția centrală a fîșiilor de pînză ca sursă multiplă, de la care fiecare Drum pornind, se împlinea în diverse chipuri, fie, să zicem, într-un perimetru net delimitat (spațiul casetat), fie — pentru a continua al doilea exemplu — aspirînd spre orizonturi ascensionale.
Drumul ni-l putem imagina însă și invers, într-o mișcare centripetă și în acest caz căile ar reprezenta rădăcinile inspirației artistice, contopind experiențe și destine, ce, transfigurate de gîndire plastică (nucleul solar), devin Operă, fapt cultural. Acceptînd ambele sensuri ale mișcării, forma centrală semnifică în același timp loc al începutului și sfîrșitului. Polisemantică, aglomerînd un repertoriu de obiecte extrase din zona obișnuitului, instalația lui Nicolae Onuceanu lansa numeroase punți de comunicare cu receptorul, la acreditarea acestui ansamblu ca fapt artistic aducîndu-și aportul și unele valențe scenografice creatoare de atmosferă: relații spațiale între elementele componente, raporturi cromatice, efecte de lumină.

aurelia mocanu

A pune obstacole într-un ochi de apă pentru a-l deplasa spre tragic este ceea ce propune Dan Mihălțianu cu instalația denumită «Titanic-vals». Configurarea de bază este familiară și raportabilă la ultimele cercetări plastice ale artistului (o serie de alte instalații, studii fotografice etc.). Oglinda de apă este pastișată printr-o folie de plastic, suferind minime și «ironice» intervenții de machiaj, folie pe care sînt presărate deșeuri cvasiindustriale, pe modul cilindric. «Se instalează» mai multe nivele de șicanare optică: luciul pauper al plasticului, rugina și dezolarea oblică a țevilor, apoi intruziunea figurativului de virulență cromatică: mîini rășchirate și răsucite dinspre «adîncuri», pictate pe reperele absurde ale țevilor care stabilesc astfel «sus-josul», «moartea și viața».
Instalație sarcastică și de-naturată (fracturată, imersată), lucrarea lui Mihălțianu invocă, printr-o recuzită de bîlci anxios, tăcerea dezolantă, «absența». Constantin Petrașchievici experimentează procedeul «exhauțiunii» ca procedeu de epuizare a calităților (plastice) ale unei figuri, asupra umil-amorfului. El instalează o curte a gunoaielor nostalgic-cromatică, din materialități de primă instanță — hîrtii afînate, bandaje și petice «meteorice», și, cu efect insolit, un troian de scobitori, îmbăiate cromatic pe game de glazuri arse. «Instalarea» materialului plastic reface adițiunea și aglomerarea deșeului urban, miracolul suprapunerii gunoaielor, pe care artistul și-l revendică (și-l controlează), sever și exclusiv, în dimensiune cromatică. Firescul «instalației» semnate de Petrașchievici conține dispoziția anti-dezolantă a unui grafittist care, «cu unghia pe tencuială», face să înflorească mucegaiul. Intervenția sa plastică s-a limpezit ludic prin provocarea tacită a copiilor la atingere și scormonire, și, într-un final de tabără, la generoasa distribuire a «operei» în umile miracole smălțuite.

magda cârneci

europia

A povesti un happening sau o performanță pare și chiar e adesea mai dificil sau mai absurd decît a povesti — in absentia — un tablou sau o piesă de teatru, iar a comenta un asemenea tip de acțiune poate fi uneori mai dificil sau mai absurd decît a comenta un poem sau o clipă trăită. Irepetabilitatea, sensul ad-hoc, hazardul, participarea «pe viu», într-un cuvînt comunicarea și instituirea de sensuri în Aici și Acum sînt experiențe pentru care conceptele și cuvintele noastre gata făcute par a nu fi potrivite, par a nu mai fi de ajuns.
Și totuși: se trece printr-un coridor și prin cîteva încăperi aproape goale, cu pereții acoperiți de hîrtia albă pe care sînt scrise cu negru litere, într-o ordine aleatorie, consoane și vocale rupte dintr-un alfabet pulverizat sau numai osificat — încăperi goale în care «arici» de lemn nefasonat, încrucișări primitive ca pentru apărare sau numai delimitare marginesc un traseul sinuos care duce într-o încăpere centrală, goală, aidoma celorlalte. Aici, pe fundalul unei benzi sonore acoperite de zgomote și fragmente muzicale la fel de rupte și de haotice aparent, ca în miezul unui elementar labirint, te așteaptă artistul în persoană, care strînge mîna fiecăruia în parte și îi înmînează un mic stegulet de hîrtie pe care scrie una din cele trei silabe ale cuvîntului Europia: eu sau ro sau pia. După care ești liber să te pierzi în mulțimea celorlalți, avînd aceleași stegulețe în mînă. În simplitatea lui aparentă și căutată, experimentul lui Teodor Graur mizează cu inteligență și umor (ori sarcasm?) pe două mecanisme psihologice elementare și eficiente. Printr-un simulacru de «meeting» sînt puse în funcțiune, aproape involuntar, pe de o parte propensiunea noastră către comunicarea cu orice preț, către empatia fraternă gratuită și spontană, setea de participare «întru» ceva, iar pe de altă parte, reversul, propensiunea noastră către gregaritate, către pierderea de sine în informul unei motivații absurde.
Și totuși, pentru că nu putem respira fără coerențe și fără semnificații, secretîndu-le dintr-un superior instinct de conservare chiar și acolo unde ele par să lipsească, cuvîntul-cheie «Europia» ne oferă o ieșire posibilă, pe care tot artistul ne-o pune, generos, la îndemînă. Este poate stimulat, acum voluntar, un alt complex psihologic: orgoliul și nostalgia apartenenței la un spațiu cultural emblematic, a cărui coerență și validitate pot fi puse, asemenea alfabetului, asemenea limbajului uman, asemenea limbajelor artistice, cum se sugerează în ambientul întregului experiment, pot fi puse în discuție, pot fi dialectic negate, dar nu pot fi distruse nicicum.

gheorghe kazar

despre acțiune și ficțiune

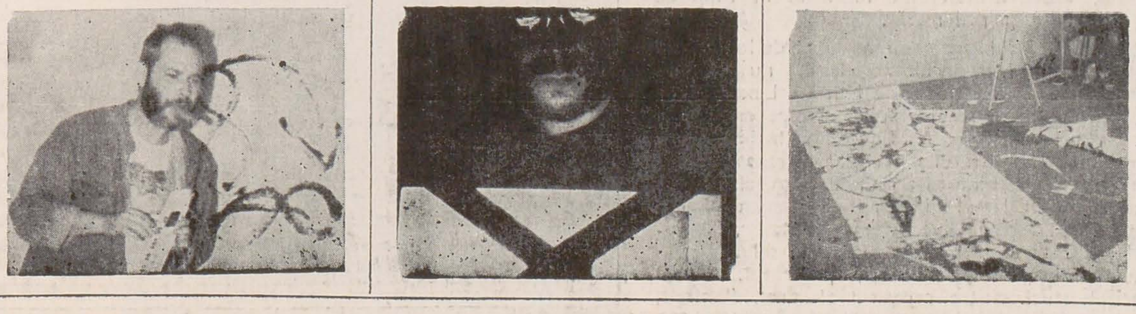
Între factorii ce definesc coordonatele unei acțiuni, locul unde se desfășoară evenimentul este considerat a fi rampa de lansare a ideii sub semnul căreia își află temeiul orice manifestare de acest gen; chiar dacă respectivul loc poartă generosul nume de «nicăieri». De aceea, spectatorii trebuie să depășească aparențele înșelătoare ale domeniului în care se află subscris acest aparent insolit mod de prezentare. Fervoarea de care este cuprins autorul în timpul reprezentației este rezultatul întrepătrunderii dintre fictiva aspirație a lui a arăta și activa prezență a lui a fi.
Exactitatea amănuntului presupus pare a fi extrasă din voința privitorului și, într-adevăr, totul poate fi considerat ca veridic, cu condiția de a privi aparența ca o relevare a dorinței de reconcepere a existenței. S-ar putea crede că faptul aievea se petrece într-un ev încă netrăit, dar visat anterior, pe vremea cînd regresia în timp mai era posibilă. Evidența se estompează în fața unei imagini a trecutului care vorbește despre o prezență fictivă.
Paradoxul în care se încadrează acțiunea lui Alexandru Antik cere participarea unui public dispus să se autodefinească într-un spațiu unde prejudecățile moralei platonice trebuie să se estompeze în fața realității. A unei realități ce ține de sfera imaginarului depozitat în conștiința unei memorii colective, unde copia ține loc de evidență
Ce se dilată va arde («Comunicăm? Comunicăm»), ce este vid se va umple ((«Alo, alo! — Mă auziți?»), ce este vis se va destrăma («Asta e tot».). Prezența creează absență, dibăcia pare diletantism, praful purtat de vînt devine stîncă spălată de ploaia toamnei. Pretinsa participare a privitorului care, pătruns pînă în străfunduri de atîta ficțiune, își dozează perplexitatea în cuvinte de circumstanță, se reduce la faptul de a prețui propria sa inexistență purtată alene la țărm de valurile domoale ale realității.

călin dan

comunicare (sau nu)

Spectacolul «Comunicare» (autori interpreți — C. Dan, Mircea Florian, D. Mihălțianu) este, de fapt, o ecuație în sistem auto-referențial, cu trei constante cunoscute și o rezultantă necunoscută (soluția). Constantele — semnificații — sînt înseși limbajele, epurate în mod voit de calitatea codificată și trecute în cea de foneme ale unui discurs mai amplu — integrator. Diferența sensibilă, făcînd posibilă «punerea în frază (ecuație)», este dată tocmai de specificitatea diferențiată a limbajelor și, simultan de puterea lor de interferență. Fiecare personaj își exprimă/joacă (explică, de fapt) propriul canal de comunicare în cîmpul Textului, executînd o distanțare de sine (autocomentariu) și, implicit, o integrare în discursul partenerului, integrare petrecută la nivelul intuiției ce naște metafora, deci inefabilul. Reprezentînd trei limbaje cu un cuantum important de izolare specifică (discurs literar; discurs muzical; discurs vizual), cei trei dau corporalitate (introduc în zona senzorialului) atitudinii abstracte. Astfel, poezia poate fi pipăită, muzica văzută circulînd, semnele plastice devin un ghid sonor al desfășurării jocului.
La nivelul scenariului, aceste elemente se traduc prin succesiunea unor etape de joc: a) împărțirea încăperii/scenă în trei zone de influență; b) exhibarea a trei tipuri de accesorii specifice (instrumente de scris/agresat hîrtia, magnetofon, aparat foto); c) schițarea celor trei discursuri individuale (scriere/scrijelare a hîrtiei — zid, rostire/cîntare a cuvintelor — semn, fotografiere/fixare a operei — autoportret); d) interferarea, petrecută la două nivele: 1) individual (interschimbarea instrumentelor, deci a tipului de discurs); 2) colectiv (marcarea spectatorilor cu fragmente de discurs: fîșii de hîrtie-poem, bandă sonoră, bucăți de foto-xerox). Se caută astfel obținerea unui spațiu integrator, în care fiecare devine, rînd pe rînd, actant și element de percepere/perturbare a discursului. Din schema statică A; B; C; se ajunge la schema dinamică ABC și, finalmente, la o schemă browniană, cu trasee imprevizibile. Transformarea «șamanică» a performanței din demonstrație în joc ritual, alteritatea introdusă treptat de integrarea tot mai puternică în vîrtejul spectacular fac imposibilă orice concluzie fermă. La nivel simbolic, rezultanta ecuației capătă corporalitate, comunicarea este obținută printr-un efort al ruperii din sine, al generozității limbajelor de a se înnoi-oglindindu-se. La nivelul concret al spațiului de joc, de frazare dubitativă, cei trei actanți ies din scenă într-o tăcere absolută.

ALEXANDRU RUȚĂ FULGER
STELIAN ONICA, MERIȘOR DONATE
DAN MIHĂLȚIANU
CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI
NICOLAE ONUCEANU
TEODOR GRAUR
ALEXANDRU ANTIK
C. DAN, M. FLORIAN, D. MIHĂLȚIANU



vasile vasiliu-falti

marica grigorescu

Dacă moda joacă feste din cele mai neașteptate amatorilor de artă și dacă realismul este din nou de bon-ton pe simezele galeriilor — după o îndelungă disgrație — e *momentul* să reconsiderăm opera unei personalități retrase de mai mulți ani din cotidianul artistic, dar cu un loc cert în istoria sculpturii la noi — Vasiliu-Falti. Creația sa, prea puțin cunoscută în prezent, ar necesita o desfășurare de ansamblu: ultima și singura retrospectivă a avut loc între 1962—1963.

Începînd cu 1926 și pînă în 1965 artistul a expus în mod constant în saloane, expoziții colective, avînd și două personale: 1932 și 1943. O activitate laborioasă, desfășurată conform unei severe discipline de atelier, se arată acum acelor care au reușit să treacă pragul încăperii de lucru, învăluită în tăcere, acoperită de straturi de humă, în așteptarea unei finalizări constînd mai ales în operația de turnare în bronz a numeroaselor piese prezente aici. Două lucrări monumentale realizate în ghips masiv, două păsări colosale domină spațiul, dînd la prima vedere o impresie de stranietate, după care, prin «așezare potrivită» în spațiul citadin pentru care au fost gîndite, se oferă privirii în toată deplinătatea caracterului lor. Ele tind să cucerească spațiul prin masivitate, prin antrenarea unei forme vii, nestilizate, într-o mișcare specifică; prin supradimensionare sensul a fost amplificat.

Subiectul animalier la Vasiliu-Falti a evoluat spre alegorie. O posibilă explicație și clarificare întîlnim într-un articol din «Oceanografia» lui Mircea Eliade: «Mi se pare că ridicolul este elementul dinamic, creator și nou în orice construcție care se voiește vie și experimentează ce este viu. Nu-mi aduc aminte de vreo schimbare la fața a omenirii, de vreun salt voinicesc în înțelegere, de vreo fecundă descoperire pasională care să nu fi apărut contemporanilor, ridicolă». Există o armonizare între forma animală inconfundabilă, forma artistică solid construită și sensul etic conținut.

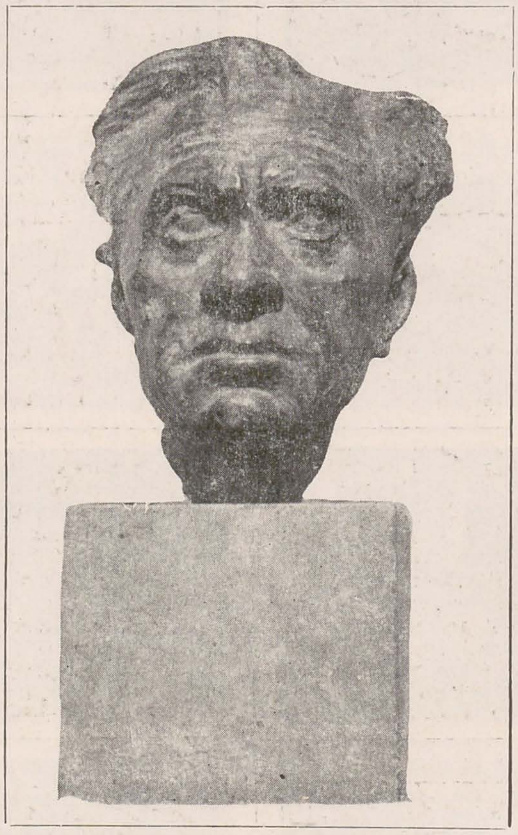
În opțiunea sa pentru tema animalieră, sculptorul, după cum ne-a declarat, a găsit un model în arta lui Barye în timpul anilor petrecuți la Paris, unde a studiat la Școala națională de arte frumoase ca bursier al statului român. Anii petrecuți în Franța între 1920—1928 au însemnat, în afară de studiile academice la clasa profesorului Jean Boucher (probate prin lucrări trimise în țară), frecventarea pasageră a unor ateliere și școli particulare unde predau sculptori cunoscuți precum Bourdelle, Despiau, ca și a atelierelor unor artiști români, între care Anghel, Brâncuși. Dintre amintirile acestei perioade o istorie merită amintită. Vasiliu-Falti trăise scandalul produs de scoaterea din Salonul independenților din 1920 a lucrării lui Constantin Brâncuși, «Prințesa X». Vîlva care s-a produs, urmată și de protestele unor personalități cunoscute, a făcut ca numele artistului român să circule. Drept pentru care, Vasiliu-Falti, aflîndu-se într-o zi în clasa lui Bourdelle, îi pune întrebarea: «Maestre, care este opinia dumneavoastră în legătură cu compatriotul meu Brâncuși?» Răspunsul, care a întîrziat puțin, a fost: «Bine, dar el este mai curînd un filozof!» Fiind așadar martor la mutațiile artistice care se produceau în epocă, Vasiliu-Falti a păstrat fidelitate față de sculptura tradițională pe care a asimilat-o în perioada învățămîntului artistic și prin modelul său preferat, sculptorul Bourdelle.

O altă confesiune explică momentul artistic așa cum era văzut de către Vasiliu-Falti: «Bourdelle era un om atașat profund artei realiste, iar Brâncuși a căzut ca un reformator, ca un om care a schimbat fața sculpturii pentru că a pășit pe o cale care e îngustă, vedea arhitectonic lucrurile în timp ce uza de suprafețe mai mari».

Dacă te uiți la Heracles-ul lui Bourdelle într-un bronz patinat într-o culoare clasică, nu seamănă cu exemplarul achiziționat de Muzeul Luxembourg și pus chiar în mijlocul grădinii și care era numai stropit cu bronz pe un fond de patină închis. Diferă numai epiderma, stratul superficial, lucrarea a rămas aceeași și foarte bine că a procedat așa, altfel cînd te uitai la Heracles-ul lui patinat clasic era un Rodin tout-à-fait». Departe de a fi numai spectator, Vasiliu-Falti și-a marcat prezența artistică în saloane prin genul cel mai solicitat atunci, portretul. Cîteva figuri, busturi dintre care cel al prof. Reglero,

Fotografie de Grigorescu Ion

George Enacovici
Gîscă
Barza

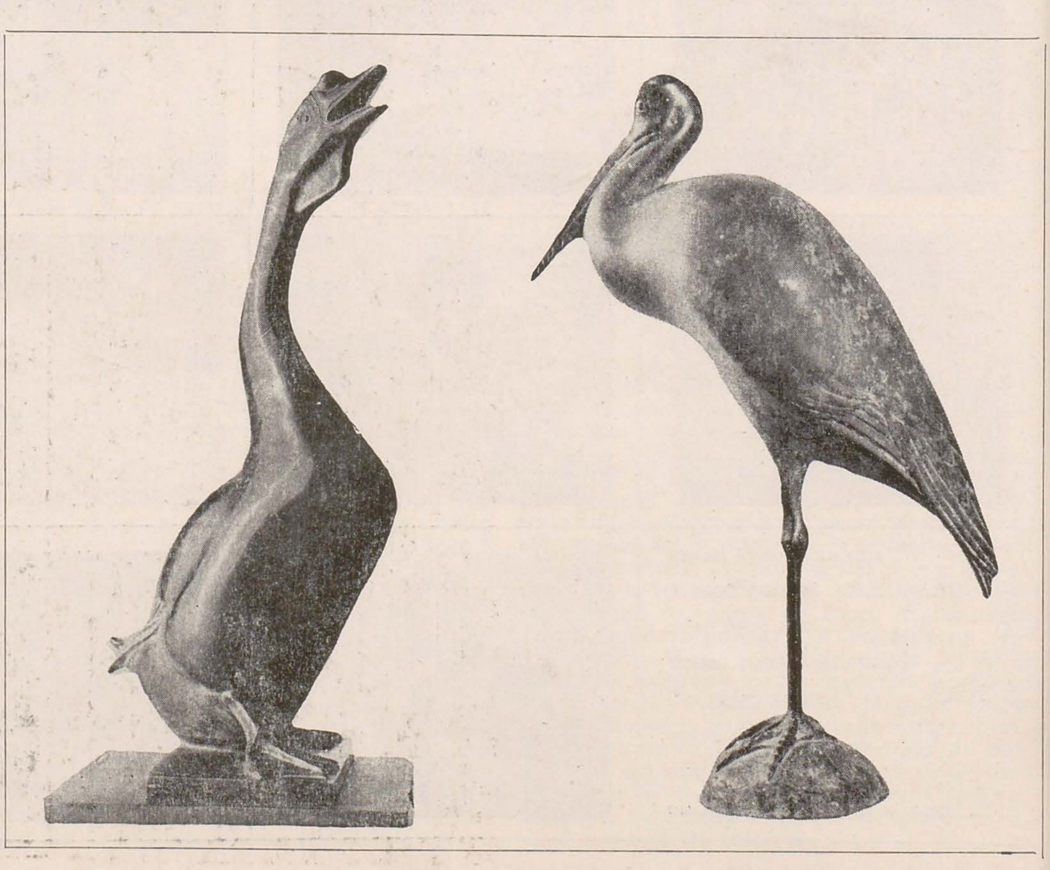


menționat și în Bénézit, se îndepărtează de un anume convenționalism al epocii prin redarea clară, precisă a modelului.

Aceste portrete, ca și altele care vor urma se impun prin două trăsături definitorii: caracter și stil, elemente de rezistență, chiar și cînd mentalitățile de gust se vor orienta spre alte orizonturi, de pildă spre o anumită ambiguitate a expresiei.

După 1940, galeria de portrete se îmbogățește cu figuri din lumea politică, științifică și artistică (Nicolae Titulescu, Petre Poni, Ștefan Luchian, Mihail Sadoveanu, George Enacovici, George Georgescu, Vasiliu Birlic, George Timică). O preferință pentru personalități din lumea teatrului, frecventarea mediului respectiv, proiectarea unor decoruri pentru Teatrul de Comedie (1941—1944) au impus o anume retorică și emfază a expresiei, și uneori chiar transpunerea măștii în portretistică. Astfel, valorile incontestabile ale scenei românești din deceniile patru-șase se propagă în sculptura lui Vasiliu-Falti, pregătită să asimileze această lume unică, să o introducă în domeniul plasticii, așa cum Comedia franceză a găsit în pictura lui Watteau o redare sublimă.

În paralel cu portretistica de la începuturi, Vasiliu Falti lucrează sculptură animalieră gîndită pentru spații deschise, precum «Foca», lucrare amplasată la Mamaia. Genul animalier, mai accesibil și relativ nou în peisajul românesc, îl face cunoscut. Dacă celebra «Gîscă» în bronz este o lucrare consacrată existînd în mai multe exemplare răspîndite în muzee, alte sculpturi răspunzînd acelorași necesități exprese, care fac din **arta** lui Vasiliu Falti o structură solidă, asimilabilă societății contemporane, urmează abia să devină apreciate de publicul actual.



dumitru șerban

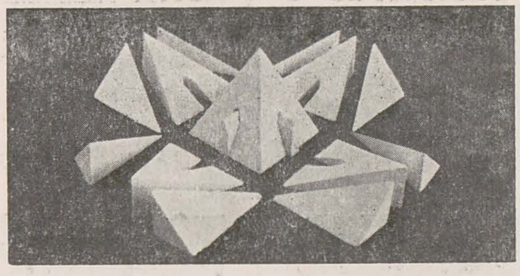
adela marcu

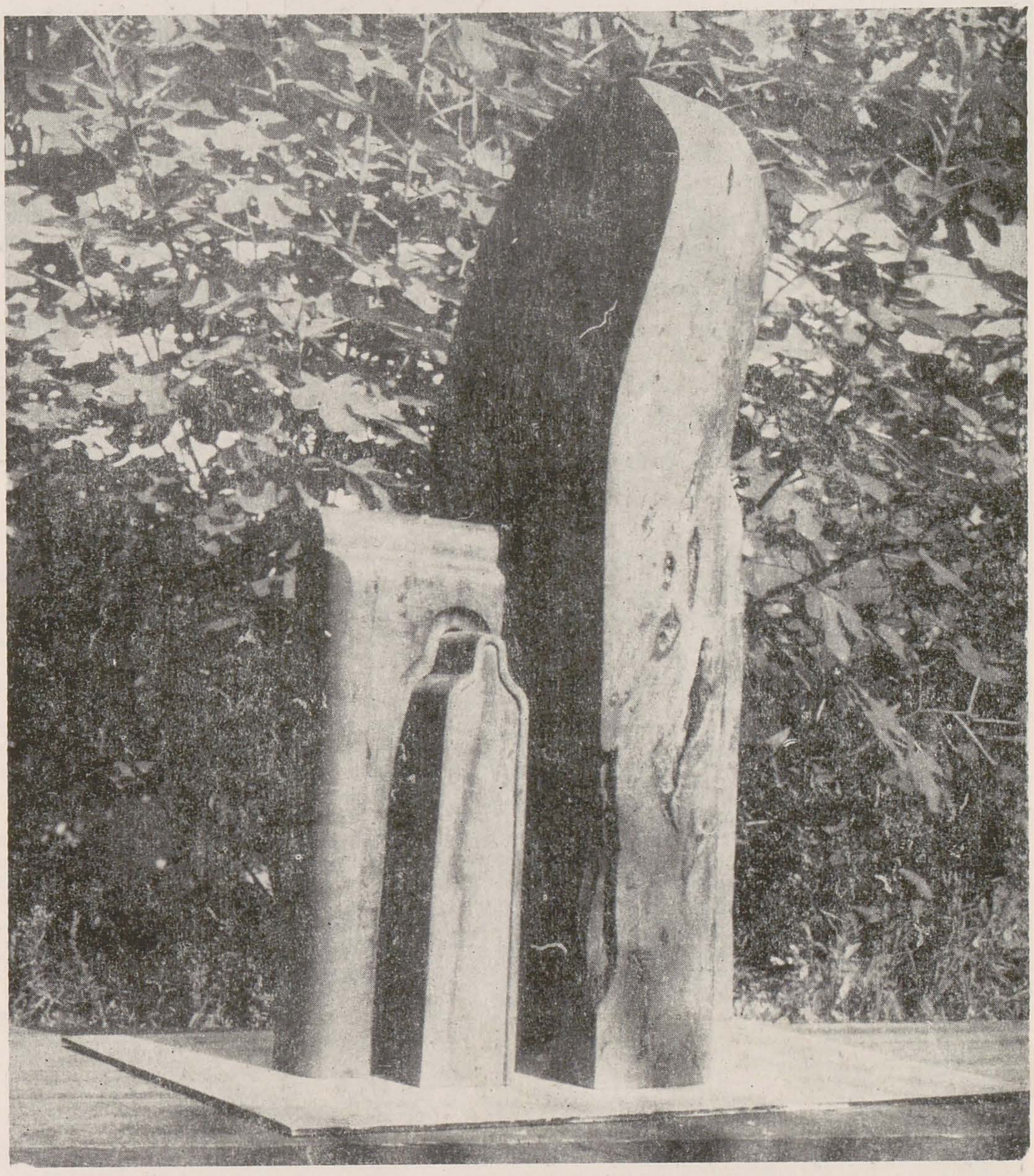
Existența lui artistică este deja exemplară, în sensul că ilustrează unele mutații ale gîndirii despre sculptură, aici și în general. La începuturile sale, Dumitru Șerban a tatonat într-o direcție fertilă pentru arta românească, cea a sculpturii de modelaj, cu expresivități și rafinamente apropiate de regia luministică a picturii plein-airiste. Artistul se supunea astfel presiunilor imediatului, exercitate prin școală și prin unele exemple de notorietate. Temperamentul exploziv și nevoia de efort au determinat ieșirea din spațiul precis al atelierului către zona de ispititoare imprecizie a peisajului. Beneficiind, ca și mulți alți colegi, de o tradiție recent constituită — a simpozioanelor de sculptură monumentală — Dumitru Șerban a avut și meritul creării unui nou reper — tabăra de la Căsoaia. Ucenicia sa a dobîndit astfel și înțelepciunea expectativei și viteza asimilării unor experiențe consumate de alții. Între prima și a doua lucrare executate în poiana de la Căsoaia este o diferență fundamentală de înțelegere. În intervalul dintre aceste două piese, mutațiile despre care vorbeam au devenit operante.

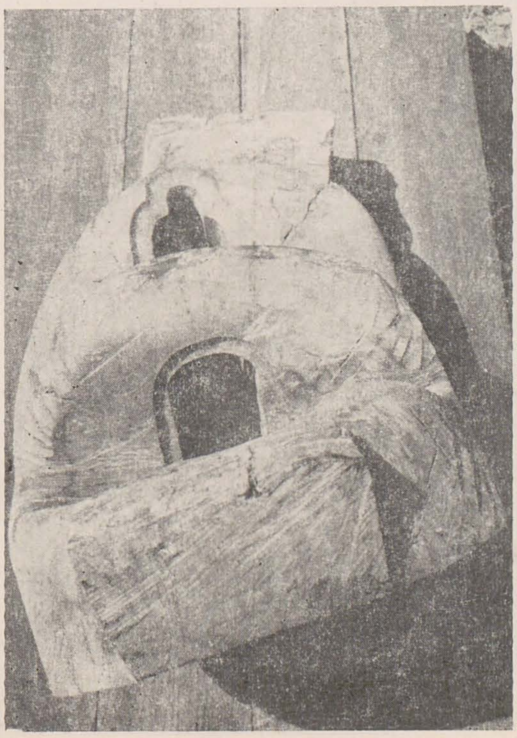
Pe două căi, al căror nume este: orgoliul anonimatului și eficacitatea în fața naturii. 1. Sculptura postbelică simte povara expresivității stilului; avangarda istorică, abstracția liberă, constructivismul nu mai mulțumesc, au o încărcătură de personalitate prea evidentă; o cale de eliberare ar fi cea a minimalismului; o alta, cea a prelucrării unui citat arhaic, ales în așa fel încît să transgreseze funcțiile sale de semioză stilistică în favoarea unora de arhetipuri « psihanalitice ». Dumitru Șerban își apropie această din urmă soluție, mai conformă concepției sale « romantice » despre necesitatea unui fundal « literar » pe care să se proiecteze forma. Viziunii tranșante pe care o propune amplasarea unei piese minimale, el îi preferă contrastele mai suple, o anume dinamică a formei și chiar o retorică de context. 2. Concurarea naturii rămîne ambiția durabilă a oricărui demers artistic; ea se bazează, în fapt, pe o încercare de cucerire a ei; emfazei monumentale prin care sculptura « atacă » peisajul în concepția veche i s-a substituit, treptat și insidios, un mimetism subtil, care tinde să devină o substituire. Naturii spontane i se integrează forme ce par să îi aparțină, avînd însă avantajul inteligenței. Amorfitatea naturală, conținînd *orice* sensuri, este supusă unei operații de dislocare lentă, de descojire a unor semnificații precise. Lectura capătă aerul firesc al unei explorări întîmplătoare a peisajului, deconectarea unei plimbări.

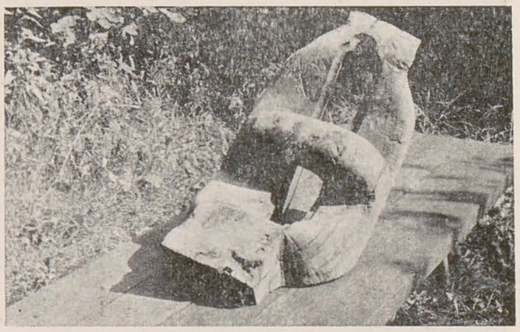
Necesitatea auctorială rămîne însă evidentă. Dumitru Șerban adaptează acestei școli a anonimatului o personalitate prea puternică pentru a se camufla integral. Repertoriul său formal se pliază necesităților unui discurs de conotație culturală prestigioasă. Elementele structurale aparțin unui limbaj al arhitecturii anonime, fie funcționale (vatra), fie sacrale (stuppă, arcul lobat de reminiscență postbizantină) — confirmînd ipoteza unei necesități de a replica naturii în mod tectonic și de a șterge totodată urmele efortului individual. Artistul ambiționează, de altfel, la anonimatul virtuozistic al meșteșugului, re-inventă, pornind de la abilități tradiționale, moduri economicoase de a extrage forme ample dintr-un volum limitat. Sculpturile lui Dumitru Șerban se edifică prin desfacerea unor trasee labirintice în masa docilă a lemnului (pietrei). Sculptorul vizează la utopia unui monolit călător, suportînd intervențiile succesive ale mai multor autori — un fel de *mail-sculpture*, modificîndu-și formele de la o etapă la alta.

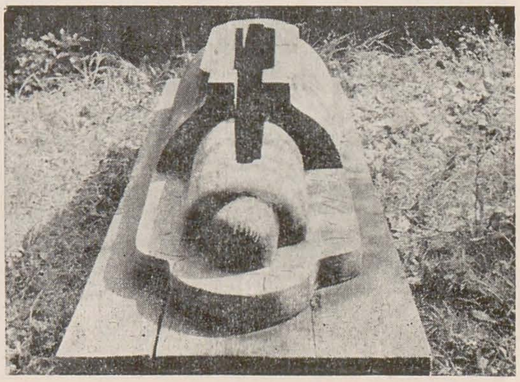
Este dovada unei gîndiri procesuale a operei, a unui nou dinamism în conceperea obiectului sculptural ca protagonist al unui *happening*, al unui joc de întîmplări controlate. Obiectele lui Dumitru Șerban sînt tensionate de justificări polare: pe de o parte instalarea masivă a unor semne cu încărcătură arhetipală (legate de mitul trecerii, al centrului, al ascensiunii, de zona telurică și celestă totodată); pe de alta ștergerea « urmelor » creației; pe de o parte durabilitate, pe de alta modificare continuă; pe de o parte mimarea procedeelor naturii, pe de alta contrarierea acesteia. O rețea de imprevizibilități controlată printr-o gîndire proiectivă a traiectoriei proprii; un tip special de personalitate artistică, anulînd prestigiul atelierului în favoarea unei expansiuni la scară geologică.





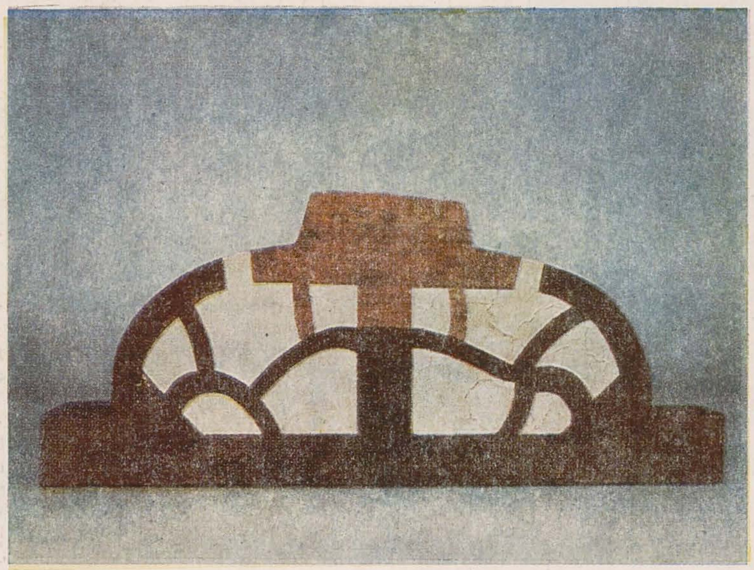


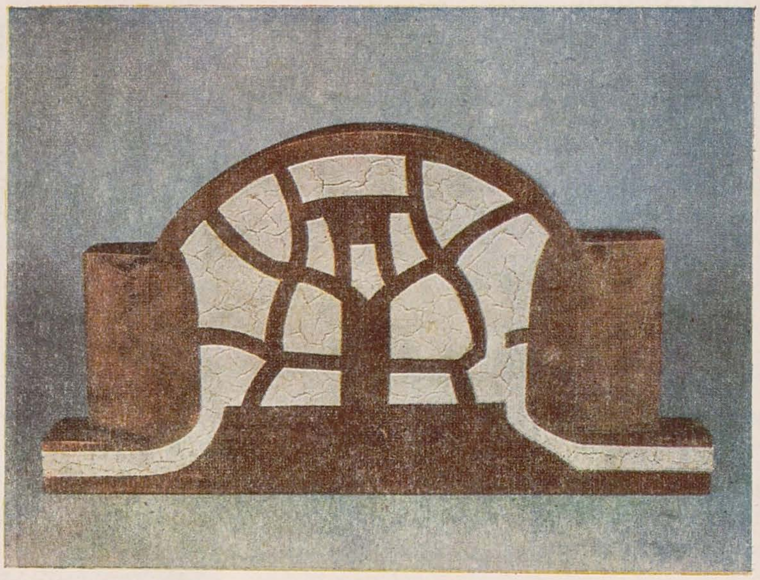




horea flămînd

călin dan

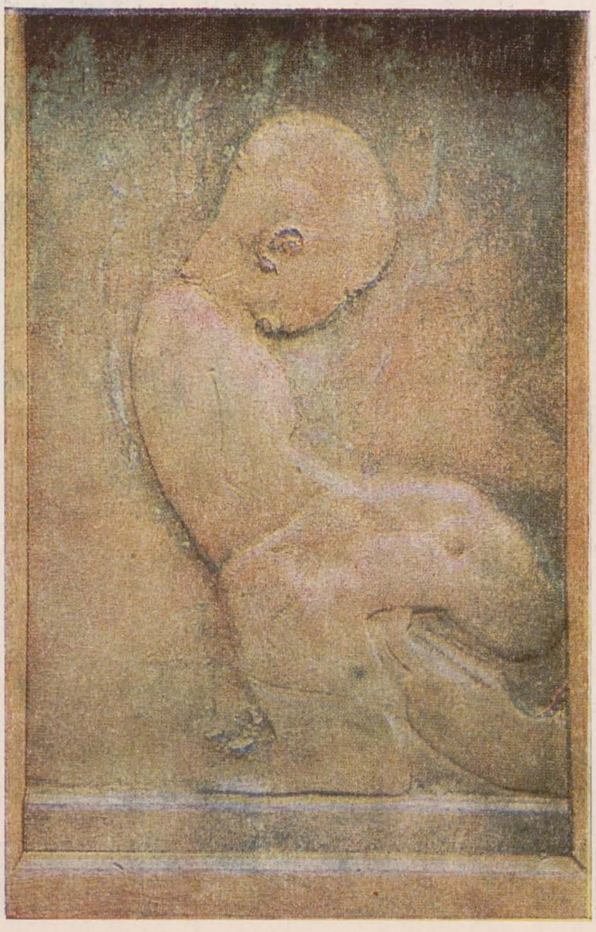




Atelierul are coerența teoretică a unei demonstrații; găsești aici totul, de la « forme vegetale » și torsuri abstracte la reliefuri figurative; de la totemurile și structurile « animaliere » la tectonica simetrizantă a secționărilor; jocurile sobre ale tînărului și fermitatea formală a maturității conviețuiesc în afara oricărei drame evolutive; aparțin aceleiași entități. Dincolo de accidentalul biografiei, atelierul demonstrează continuitatea tenace a unei stări de spirit; o voință ce transformă existențialul în efigial. Diversitatea lor ascunsă are o convergență unică — recuperarea duratei. O reacție firească, probabil, în fața unui atac impetuos al efemerului, al tranzitoriului, al vitezei. Structura reflexivă încurajează construcția lentă, temeinică, într-o fraternizare perfectă cu materialul, de obicei viclean și rebarbativ. Calea mărturisită de recuperare a unei rezistențe temporale pentru operă este urmărirea criteriului plăcerii. Un epicureism al hărniciei creatoare guvernează fiecare mișcare, fiecare obiect în creșterea sa. Senzualitatea liniștită care domină în clipele arhitecturării imaginii trebuie încorporată acesteia, și echivalată prin actul receptării, care e, în fond, o de-arhitecturare, o disecție binevoitoare, o analiză. Se pun astfel bazele unei morale a contradicției, potrivit căreia secvențialitatea plăcerii garantează comunicarea intelectuală, întoarcerea la sensurile grave, perene. Un fel de funcționalism, de design perceptiv, în care forma corectă duce la reacția corectă, fără șovăiala alunecărilor speculative. Artistul își mîngîie lucrările cu satisfacția unui meșteșugar; ele există, deci au un sens.

O lume alexandrină, îmbinînd grațiozitatea și o oarecare melancolie a omniscienței; gesturile sînt elaborate de la înălțimea unei experiențe dublate de îndoieli pedagogice. Înțelepciunea duce la acceptarea inerentelor zburdălnicii ale tinereții; dar cheamă constant către asceza formelor simple, a explicitului, implicînd cea mai dificilă lectură, pentru că e una ce folosește aparențe familiare. După ocoluri în zona aleatoriului, a combinării de volume pentru obținerea unui șoc vizual descărcat prin umor, după încercarea puterilor în zone de graniță, unde fiecare obiect instituie propriul său cod, lecturîndu-se oarecum singur — artistul trece la reafirmarea structurilor de bază (modelajul și antropmorfismul); la promovarea unui cod unic, inițial, a cărui transparență conceptuală face tot mai dificil pariul enunțării/lecturii.

Sculptura este un act de edificare prin adăugire — iar obiectul său de studiu este figura umană. Aceste principii simple, vechi, capătă duritatea unei dogme soteriologice. Numai astfel poate fi salvată gîndirea formei sculpturale din impasul în care a ajuns istoria ei. E o oarecare trufie în umilința acestei întoarceri, dar ea pălește în fața afirmării de sine a obiectelor: pariul tehnic al reliefului, care te obligă să spui totul reducînd la maximum locvacitatea tridimensionalității; îmbinarea bronzului — docil dar rece, cu lemnul — de o asprime organică; sau a lemnului cu gipsul patinat, a cărui masă gălbuie străbătută de crăpături amintește fildeșul vechi; similitudinea logică dintre forma abstractă, constituită decorativ, și cea figurativă, concretizînd, « reîncarnînd » principiile modelajului. Sculptura este un cosmos antropocentric.



atelier

maria cocea

theodor redlow

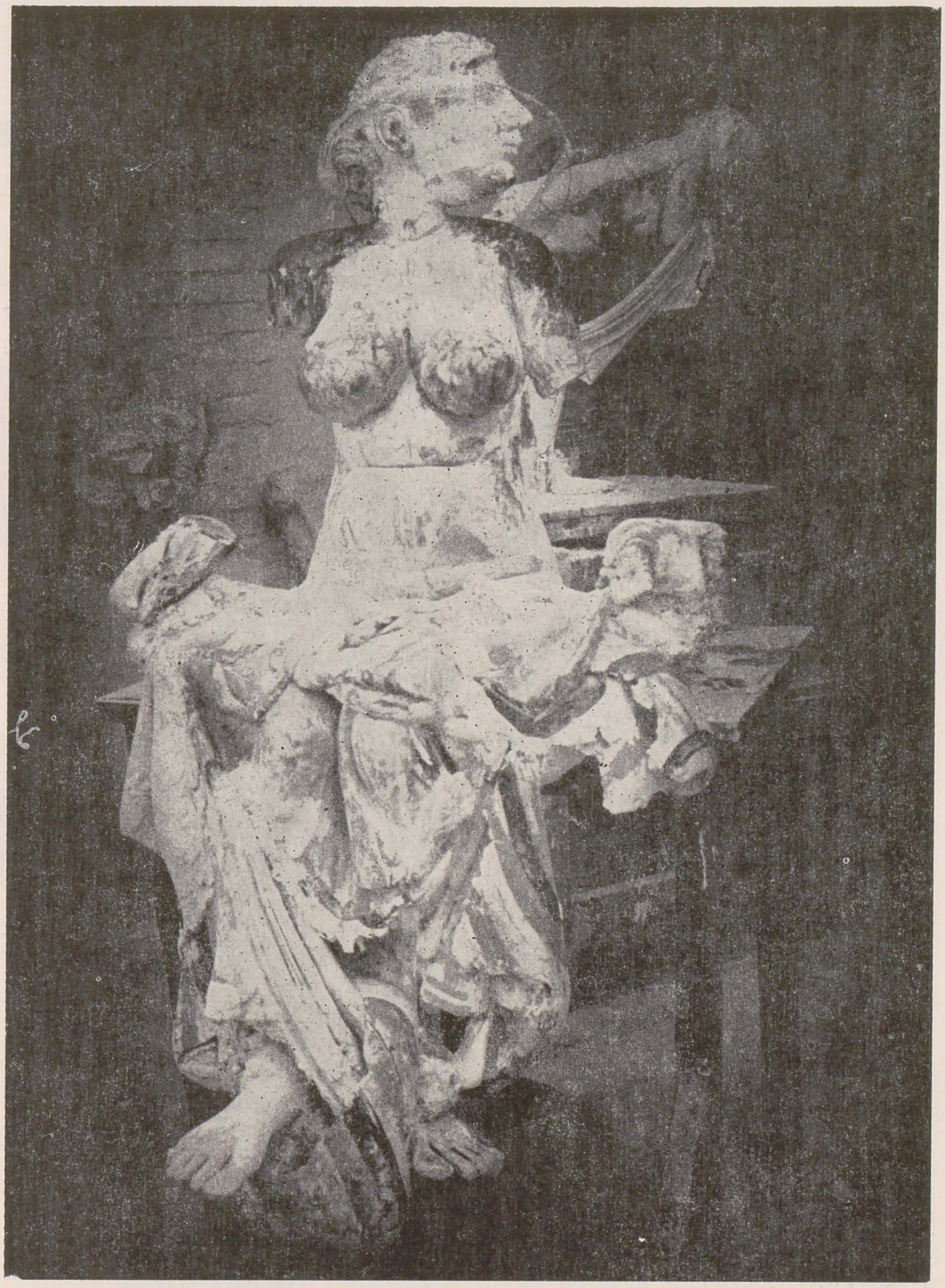
Mi se părea că văd, în atelierul din strada Brazilia, cînd concrețiuni de roci, cînd plutiri de plauri sau învolburări de nori, cînd întruchipări de feminitate radios pîrguită. Formele lucrate în ghips, uneori cu somptuoase patine de culoare, păreau a fi stadii ale unui necurmat proces de prefacere, fie în sensul constructiv, al creșterii și împlinirii, fie în cel distructiv, al sfărîmării. În ciuda robusteții volumelor, impresia generală era aceea de schimbător și de volatil. În locul tradiționalei sculpturi masive, compacte, temeinic impostate — realcătuiri de fragmente ale unor foste trupuri, reintegrîndu-se naturii, sau dimpotrivă, volume cald rotunjite, crescute asemenea unor apetisante, exotice fructe, toate tinzînd să se contopească în ambianța spațial-luministică, atît datorită modelajului capricios accidentat, cît și datorită aplicațiilor de culoare, care atenuează impresia de impenetrabilitate.

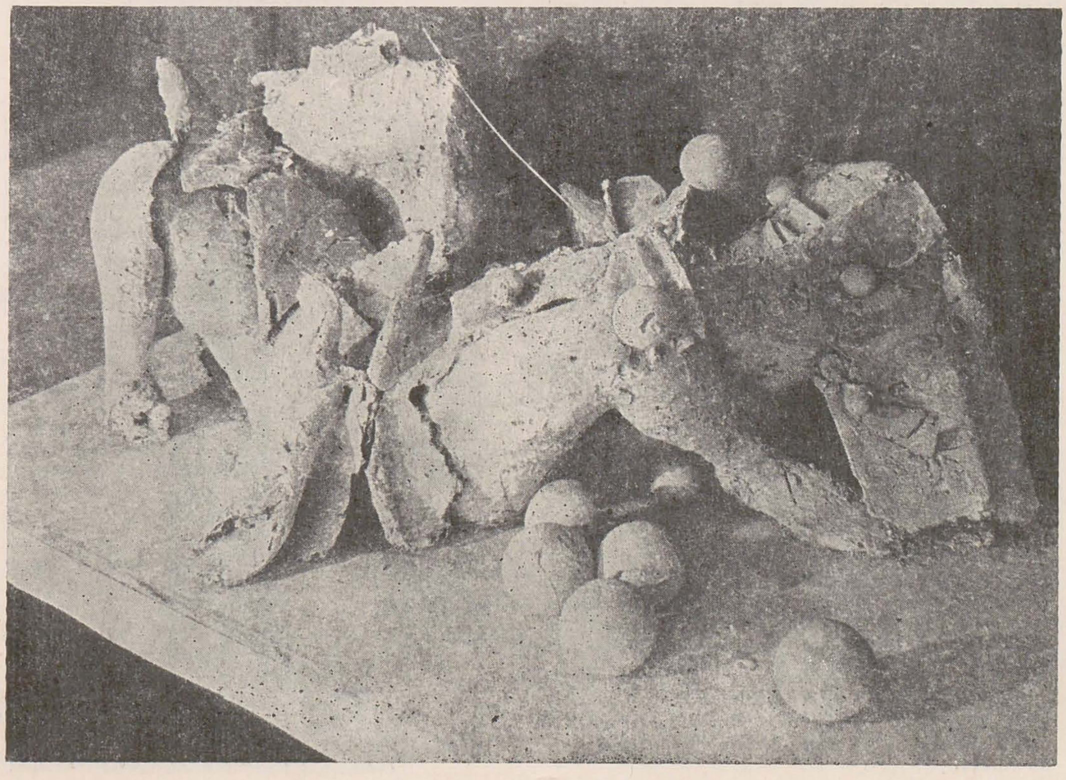
Mărturisind că nu are afinități cu sculptura-bloc și că simte chiar o sațietate o plictiseală în fața marii arte durabile, artista se bucură doar ce ceea ce e *proaspăt și viu*. Pentru ea, relația *sculptură-aer* este esențială, ca și relația *trup viu-neant*, avînd în vedere *fragmentarismul* formelor, hiatus-urile de gol negru care întrerup un întreg anatomic, potentîndu-i însă, prin contrast, *vitalitatea*. Acest fragmentarism este nu numai de natură plastică, dar și culturală: « Odată cu cultura, cu mult-văzutul plastic — îmi spunea Maria Cocea — cantitatea de forme care devin semn plastic investit cu bucuria văzutului sau a făcutului este practic infinită. Cu umilință, recompun o imagine care să mă exprime din bucăți de sculptură văzută, din elemente ale unei arhitecturi din cine știe ce colț de lume . . Ieri am încercat să copiez din memorie un minunat picior sculptat de Vasile Gorduz, azi am întocmit imagini de cute după ornamentele unei vechi tăvi rusești . . . Există acele momente de grație în care aproape totul înseamnă colaj, ducînd departe o lucrare care la prima vedere părea un simplu joc al plăcerii ».

Zămislirea, vitalitatea, triumful tinereții, bucuria de a trăi sînt teme de *permanență* ale sculpturii. Maria Cocea le pune însă sub semnul *perisabilului;* pentru ea, un lucru *vremelnic* capătă preț prin *clipa trăită:* « De ce e Veneția cea compromisă și mult grațioasă e atît de frumoasă? Din cauza sentimentului pe care îl dau fragilitatea și dantelarea ei extremă, dublat de angoasa perisabilității. Viena cea masivă și pretențioasă nu te face să trăiești aceleași doruri . . . »

Modelate direct și rapid în pasta moale de ghips, cu gesturi decise, energice, compozițiile sculptoriței nu sînt ducerea la îndeplinire a unor planuri prestabilite. În loc să încarce cu materie o schemă constructivă dată, ea se lasă în voia plăcerii lucrului spontan, dînd curs doar necesităților lăuntrice și chemărilor pe care formele și le lansează una alteia, pentru a se întregi în ansambluri a căror expresivă coerență plastică nu zăgăzuiește complicațiile viului, cu aparenta lor dezordine. Privitorului i se propune neodihna unei recepții pline de surprize, cu salturi între accidentările casante și turgescențele hipertrofic vitale, iar în acest proces al facerii și desfacerii, în care nimic nu se oferă contemplației ca definitiv, sculptura nu are cum să mai fie o prezență distant impunătoare. Dimpotrivă, ea este radioasă și comunicativă, chiar și în acele compoziții din rupturi și cioburi, care nu știi dacă vor să exprime fatalitatea degradării sau abandonarea de sine într-o curgere fără început și sfîrșit, sub semnul naturalității.

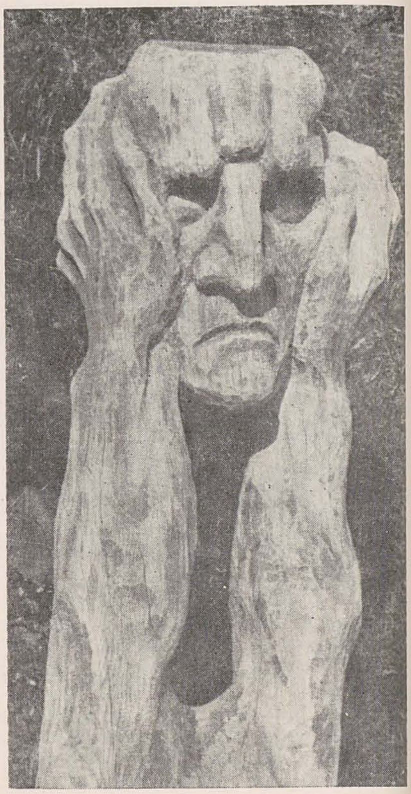
Maria Cocea nu se sfiește să-și pună arta în slujba unui frumos al *clarității* și al *sănătății:* « Nu e de ajuns sentimentul adevărului; mulți artiști îl au, dar transmit privitorului tot chinul lor, iar privitorul, în cel mai bun caz, își regăsește în acele lucrări propriile suferințe. Există o suferință care înseamnă curățenie și o alta care te duce cu gîndul la mizeria umană. Fabulosul e una, iar morbiditatea e alta. » Într-o asemenea concepție, valorile plastice supreme sînt *pregnanța* și *densitatea*, ca expresii ale *vitalității*, răsfrîntă în sentimentul unei calme bucurii de a exista, care ar putea fi — spune ea — « acea fericire vegetativă și fără motiv, caracteristică spațiului balcanic ».



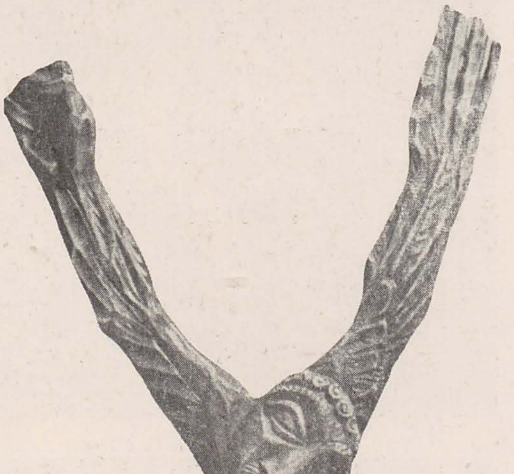


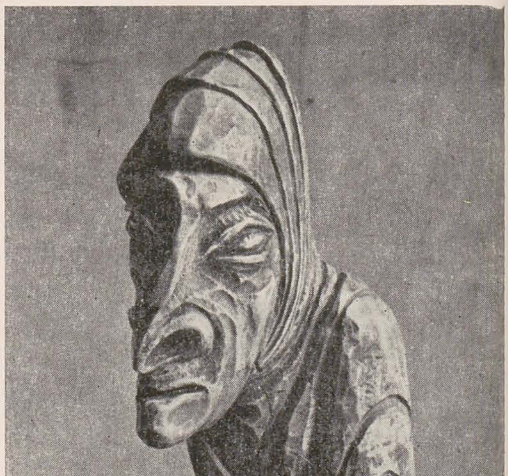
marcel chirnoagă: sculptura ca „pază“

mihai drișcu



O mai veche cronică publicată de Andrei Pleșu — în Arta nr. 12/1980 — aduce, fără îndoială, cea mai complexă și mai judicioasă definire posibilă a artei lui Marcel Chirnoagă: prin *vehemența unui mesaj* dat (s.M.D.), acesta « bruschează, contrariază, constrînge la reacție ».
Este evident faptul că pentru Marcel Chirnoagă « expresia — constituită sub impulsul unei irepresibile urgențe — atîrnă mai mult decît execuția », dar esențială mi se pare observația în legătură cu dimensiunea *apotropaică* a producțiilor sale artistice, prin care « îngrozește, dar simultan exorcizează ». De aici decurge atît de plastica și generalizatoarea concluzie finală a criticului: indiferent dacă sînt gravuri sau sculpturi, « exasperările » lui Chirnoagă își datorează forța de impact unui mecanism psihic apropiat de acela al « funcționării » sperietorii: « cu cît „sperietoarea" e mai teribilă, cu atît mai fecundă e pacea adunată de jur-împrejurul ei ».
În peisajul variat al sculpturii noastre actuale « lemne » și « metale » (sau combinații ale lor) atît de acut personale cum sînt cele ale lui Chirnoagă fac, la prima vedere, o figură constituită pe coordonatele *excentricului* (dar nu marginalului) și *exoticului* (prin posibilele « atingeri » cu multe și diferite producții ale unor populații arhaice extraeuropene sau cu « arta brută » actuală).
Dar înainte de a trece la o « a doua vedere », s-ar cuveni să precizăm ce *nu* este în nici un caz sculptura lui, adică hobby sau « passe-temps »; după cum traducerea/trădarea ei în termenii esteticii tradiționale a sculpturii ar fi o probă de inadecvare, căci atunci automat s-ar pronunța chiar termenul « illettré ».
Se poate afirma că, pe termen lung, *constanța* acestui autor cu bogat trecut artistic vine din încrederea în funcția terapeutică a producției sale (mai exact autoterapeutică), dintr-un fel de paroxism îndreptat împotriva pasivității (și o deplină înscriere în « cadrele » estetice ar fi o formă a pasivității). Este o *înverșunare* primitivă (originară, primordială) pentru învingerea obstacularilor de tot felul, pînă și auto-impuse: spre exemplu, pe plan tehnic, sporirea, agravarea *opozițiilor* materialului peste limitele normalului gravurii, prin « cioplire », pînă la practicarea gravurii în fier (sic !), care este un fel de sculptură în metal, în care se folosesc desigur și uneltele sudorului (de altfel destule plăci au « migrat » firesc din plan spre volumetrie).
Un eficace unghi de abordare ar putea fi următorul: într-un studiu despre « dedublarea reprezentării în artele Asiei și ale Americii », Claude Lévi-Strauss — care urmărește dualismul artei reprezentative și al artei nonreprezentative și transformarea lor în alte dualisme: *sculptură și desen* (s.M.D.), față și decor, persoană și personaj, comunitate și ierarhie — scrie: « corelația între expresia plastică și expresia grafică ne dă adevăratul „numitor comun" al diverselor manifestări ale principiului dedublării reprezentării ». Nu ne miră faptul că toate caracteristicile artei arhaice, comune nord-vestului american și Chinei, sistematizate de Leonhard Adam, și anume stilizarea intensă, schematism sau simbolism, care se exprimă prin accentuarea unor trăsături caracteristice sau prin adăugirea unor atribute, reprezentarea corpului printr-o imagine dedublată, dizlocarea detaliilor izolate arbitrar de ansamblu, se pot aplica și sculpturii lui Marcel Chirnoagă.
Cel mai adesea, lucrările lui Chirnoagă au un aspect de *stîlp totemic* și sînt — dacă respectăm ordinea propusă de antropolog — forme intermediare care asigură trecerea de la simbol la semnificație, au funcția de a masca și a demasca totodată.
Este evident că orientarea *teriomorfă*, simbolismul animal formează stratul profund al imaginației lui Chirnoagă (care poate spune ca Gauguin « Pămîntul este animalitatea noastră »). Bestiarul își oferă creaturile hibride (unicornul de exemplu), iar formarea este dramatică, geneza imaginilor devine *ecloziune*. Pentru autor *monstrul semnifică paza*, iar sculpturile lui au eficacitatea abreviativă și percutantă a unei lozinci; și într-o lozincă nu este loc pentru spirit de finețe.





roberto ruta și nostalgia zborului

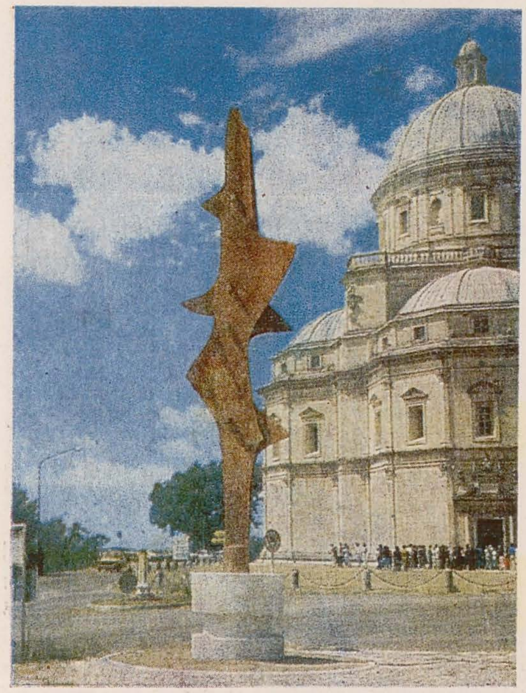
vasile drăguț

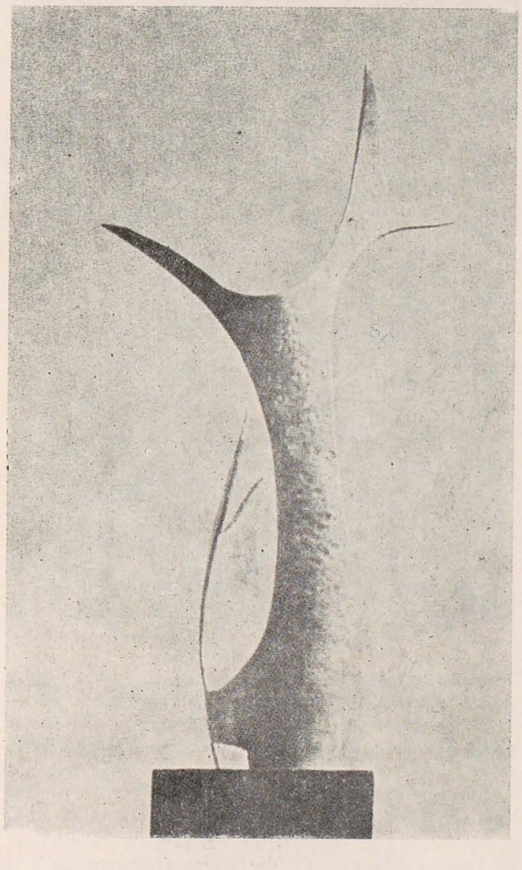
Vizitatorul care se apropie de Todi — mic oraș umbrian încărcat de istorie și stăpînit iremediabil de amintirea străluminatului Jacopone — este întîmpinat simultan de două însemne plastice vădit contradictorii ca substanță: o aurorală capelă bramantescă și un *fier* care străpunge albastrul cerului cu fervoarea unei rugăciuni. Pe cît de calmă și senină este construcția renascentistă, pe atît de dureros tensionată pare a fi compoziția sculpturală modernă datorată unuia dintre cei mai notorii artiști italieni contemporani: Roberto Ruta. Nu știu dacă în momentul realizării acestei lucrări — *Stelă*, 1961 — Ruta s-a gîndit la plîngerile lui Jacopone, dar personal ni s-a părut a recunoaște aici un ecou materializat în fier al tragicului « Stabat » chiar dacă sensul ascensional al compoziției justifică, așa cum se va vedea, și un alt mod de interpretare. Instalat într-o veche fermă țărănească, pe un bot de deal, la cîțiva kilometri de Todi, atelierul lui Roberto Ruta cumulează calitățile unui spațiu de creație diurnă cu virtuțile unui autentic muzeu al operei artistului.

Lucrări din diferite faze de activitate fac posibilă reconstituirea unui lung și complicat periplu, pe parcursul căruia s-au clarificat deopotrivă mesajul propriu și mijloacele de comunicare menite să-l conțină.

Cele mai multe lucrări sînt realizate în metal și exprimă o irepresibilă nostalgie a zborului. În foarte multe cazuri, tema înălțării și plutirii în spațiu este explicită, fiind materializată în grupuri de pescăruși (Gabbiani) care își ritmează bătăile de aripi în acordurile unei muzici doar de ei auzită. În lucrări precum *Păsări (Uccelli*, 1957), *Pasăre (Uccello*, 1957), *Cocoșul (Gallo*, 1959), *Pasăre neagră (Uccello nero*, 1959) și altele, ideea zborului este nemijlocit legată de ființele aerului pentru care desprinderea de forțele gravitaționale este o condiție de viață. Dar Roberto Ruta nu s-a oprit la găsirea unor echivalențe pentru realitatea plutirii libere în spațiu, trăită ca un ideal al purificării. Pentru el, este la fel de importantă aspirația către înălțimi, chiar dacă această aspirație nu se va împlini niciodată. *Arborele de măslin (Albero d'ulivo*, 1957), în care Lionello Venturi recunoștea « una perfezione raggiunta »[1], sau *Spinul alb (Bianco spino*, 1959), cu a lor rotire în spațiu, sînt lucrări care implică necesitatea zborului, altfel zis o rostesc ca dorință. Nenumărate reliefuri în metal, cu siluete abia ghicite de păsări, confirmă statornicia unei pasiuni în legătură cu care același Lionello Venturi se exprimă astfel: « Desigur nu păsările, nici zborul lor nu sînt reprezentate la modul obiectiv, iar motivul zborului găsește o reprezentare plastică deosebit de clară, sintetică și persuasivă »[2]. Cred a nu greși afirmînd că încununarea preocupărilor lui Ruta sub semnul purificator al înălțării este seria de stele, începînd cu *Stelă pentru un cosmonaut* (1961). Înălțare și sacrificiu, desprindere de sine și sfîșiere, iată ceea ce exprimă în esență această lucrare care, în forma ei ultimă, îl întîmpină pe vizitator la intrarea în orașul Todi, reamintind că orice zburător este un virtual Icar și că năzuința spre lumină este pîndită de prăbușire.

Sculptor modern, pentru care principalul material de lucru este metalul (fier, oțel, bronz) tăiat în foi, rotunjit prin batere și ansamblat prin sudură sau buloane, Ruta descinde, ca și Brâncuși, din categoria artiștilor-artizani. După părerea lui, « cel ce dorește să învețe ceva e bine să înceapă prin a frecventa un meseriaș, un brav artizan sau un meșter pietrar. În continuare trebuie să sapi, să sapi în tine însuți »[3]. Raportarea la Brâncuși nu este convențională. Pentru Roberto Ruta, Brâncuși a fost un exemplu niciodată uitat, un exemplu pe care artistul italian a încercat să-l înțeleagă, ferindu-se de imitație. Născut la Tulcea, în 6 octombrie 1912, Roberto Ruta este fiul unui pietrar venit din Puglia. La Tulcea a început să cioplească piatra, încă de la zece ani, lucrînd lîngă tatăl său, la Tulcea a urmat liceul și tot la Tulcea a descoperit păsările Deltei, a căror amintire o va purta cu sine pretutindeni. În anii 1933—1938 a studiat sculptura la Academia de Arte Frumoase din București, în clasa profesorului Corneliu Medrea. Curiozitatea intelectuală a tînărului Ruta explică de ce în acei ani a frecventat temporar Facultatea de arhitectură din Roma, Facultatea de





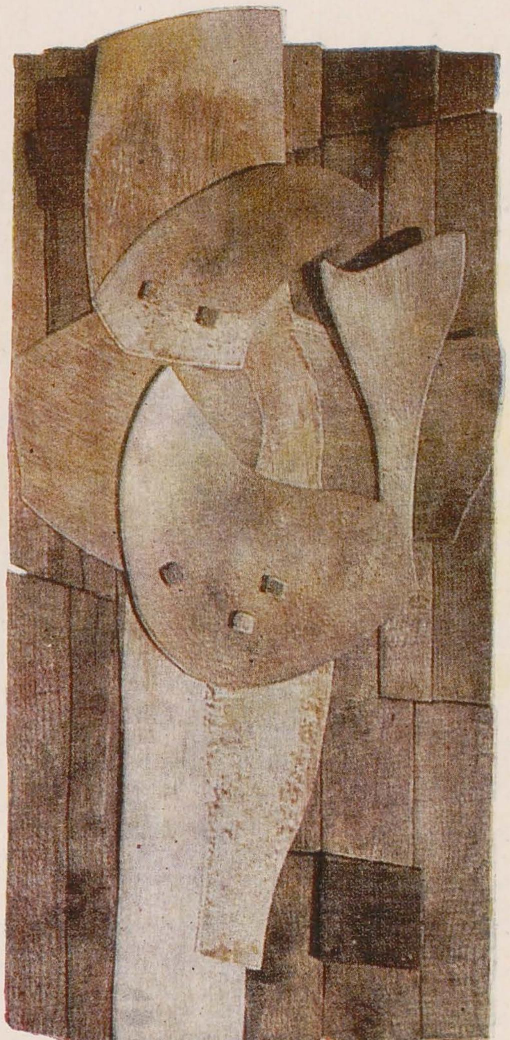
litere și filosofie din Florența, precum și Academia de Arte Frumoase din același oraș. Dar principala descoperire a anilor de studii a fost « bătrînul » Brâncuși, ale cărui gipsuri de la academia bucureșteană l-au făcut să înțeleagă rostul studiului și al meseriei. Pe de altă parte întîlnirea cu marele ansamblu sculptural de la Tîrgu Jiu i-a revelat adevărul unei sculpturi moderne eliberate de obsesia avangardei.

De altfel despre avangardă Ruta are o părere clară: « Avangarda: un cuvînt pe care nu-l înțeleg, un cuvînt suspect. Ce anume poate să semnifice în artă avangarda? Dacă prin avangardă se dorește înțelegerea proiectării în viitor, real sau imaginar, posibil sau utopic — nu mă interesează. Sînt prea legat de prezent, de aici și acum. În fond tot ceea ce se întîmplă — chiar și în gînd — se întîmplă mereu în prezent »[4].

Mînat de asemenea convingeri, artistul a debutat la saloanele bucureștene cu lucrări « cuminți », pentru *Portretul* expus la Salonul Oficial din 1944 fiind distins cu premiul de sculptură. Tot la București, în iarna anului 1946—1947, a organizat și prima sa expoziție personală de sculptură, în clădirea Institutului de cultură italiană.

În anul 1948 se repatriază în Italia și se stabilește la Roma. Contactul cu mediul artistic italian este urmat de numeroase călătorii la Paris, în Germania și în țările scandinave. Din mers, Roberto Ruta

Templul consolațiunii
Măslin
Sculptură murală



renunță la figurativ, optînd pentru o sculptură de evocare. Experimentează în piatră, în lemn, în ceramică, dar mai ales în metal. Ecouri futuriste sau din sculptura lui Moore[6] pot fi identificate în lucrările primului deceniu de activitate în Italia. Expoziția personală din 1959—1960 (Galeria « Selecta », Roma) îl consacră sub semnătura lui Lionello Venturi, autorul prefeței de catalog. De atunci opera lui Roberto Ruta s-a împlinit progresiv, notabilă fiind stăruința de perfecționare, de autodefinire, de aici decurgînd numărul relativ mare de variante pentru unele lucrări. Desenator asiduu și abil gravor (cu uimitoare siguranță în mînuirea tehnicilor moderne), Roberto Ruta asociază resursele acestor genuri pentru clarificarea viitoarelor compoziții tridimensionale. Peste tot și pretutindeni se implică nostalgia zborului. Paradoxal la prima vedere, această nostalgie este prezentă și în lucrări care prin natura lor pot fi situate la antipod — am numit lucrările din seria *Ruine romane (Ruderi romani)*. În piatră sau în metal, însemnele sculpturale care poartă acest nume surprind din realitatea unei ruine nu materia prăbușită, învinsă de timp, ci martorul de rezistență a cărui verticalitate reamintește de trecutele aspirații, de visele cîndva turnate în materia și în formele unui edificiu.

Roberto Ruta este el însuși un visător. Vorbește puțin și poartă cu sine amintirea prieteniilor din tinerețe. Mi-a vorbit cu emoție despre poeții Gheorghe Chivu și Dimitrie Stelaru, s-a înfiorat cu gîndul la Tulcea natală și la Delta cea plină de păsări. Un mare artist italian care nu uită primele sale zboruri în a căror ideală perspectivă și-a proiectat întreaga operă[7].

« All artista non rimane altro che essere vittima della propria arte »[8].

---

1. *Ruta:* De Luca editore, Roma, 1970, p. 49.
2. idem, p. 51.
3. idem, p. 40.
4. idem, p. 39.
5. Artistul a expus sub numele Pascali Ruta; catalogul Salonului Oficial — 1944, nr. 340.
6. Făcînd trimiterea la Moore, avem în vedere lucrările *Micul nud (Piccolo nudo*, 1959, și *Narcis)*.
7. De altfel este semnificativ faptul că una dintre cele mai mari expoziții personale a sculptorului Ruta a fost găzduită, în noiembrie 1971 — februarie 1972, de Academia Română din Roma.
8. « Artistului nu-i rămîne decît să fie victima propriei sale arte » (*Ruta*, p. 39).

SAVA STOIANOV: Portret
SAVA STOIANOV: Portret
OVIDIU SIMIONESCU: Artistul și moartea
OVIDIU SIMIONESCU: Agamemnon
MIHAI STĂNESCU: Muzicanți
MIHAI STĂNESCU: Compoziție

trei sculptori

françois pamfil

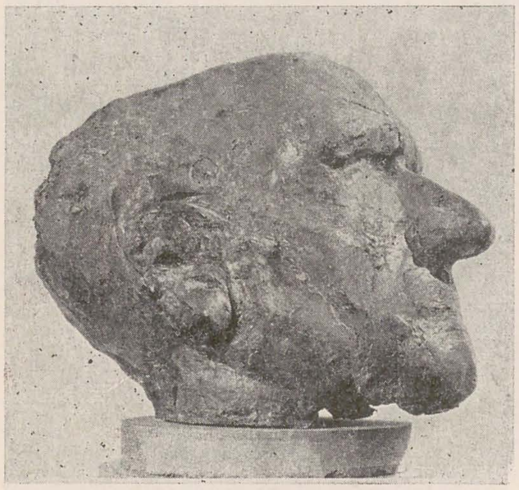
Nu numai de aceeași meserie dar și aparținînd aceleiași promoții (1977) — cu excepția lui Mihai Cornel Stănescu, ceva mai « vîrstnic » ca an de naștere și absolvent din 1975 — sculptorii *Ovidiu Simionescu*, *Mihai Cornel Stănescu* și *Sava Stoianov* s-au asociat într-o expoziție cu un caracter, i-am zice, pluridisciplinar. Distribuită în spațiile de la « Simeza », dar și — totodată — pe mai multe nivele deasupra simezei respective, selecția (poate prea generoasă) ne-a oferit astfel ronde-bosse în piatră și bronz, relief în ghips și bronz, tempera pe pînză, lemn și hîrtie, acuarelă și guașe, monotipie, gravură în ac rece și, respectiv, acvaforte, ba chiar și litografie. Mai mult decît o juvenilă ambiție de depășire a domeniului, decît curiozitatea exersării cu mijloace diverse, dar și totodată « clasice » pentru alte discipline, această abundentă în catalog rubrică a tehnicilor se legitima — oricum profesionist — din acel pozitiv apetit al explorării expresiei în « planuri » diferite, atît de specific structurii artistului contemporan. În consecință n-am avut nici aici de a face cu mai multe fețe ale aceluiași creator, măști schimbate odată cu abandonarea spațiului în favoarea planului sau cu trecerea de la monocromie la culoare. Căci și — să le numim așa pentru a simplifica — tablourile de aici erau, indiferent de modalități, tot « sculpturi », în stadiul de desene de sculpturi (nu de sculptori !) posibile sau nu, proiecte realizabile în trei dimensiuni sau visînd la lucruri imposibile tehnic în spațiu, dar plauzibile cu mijloacele graficii de șevalet, ale gravurii sau picturii.

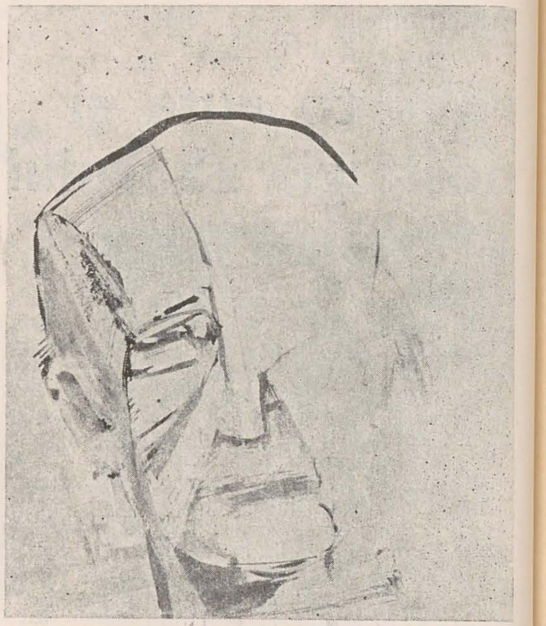
Cu cea mai bogată fișă — a tehnicilor — de altfel și cu un bogat palmares internațional de gravor — *Ovidiu Simionescu* se dovedește un sculptor care nu pregetă (și rapida prospețime a modelajului o atestă) să se angajeze temerar într-o zonă în care « recitirea » anticului în cheie modernă nu se acoperă numai prin bucuria demontării jucăușe a clișeelor, ci este investită cu o coerentă și dramatic-moralizatoare substanță metaforică. Nu numai prin dimensiuni, bronzul « Agamemnon » se constituia astfel în piesa-pivot a acestei atît de dense și de solicitante optic expoziții. În pictură ca și în gravură plăcerea gestului rapid, a atacului spontan făceau pandantul dezinvolturii alegre cu care sculptorul angajează, complex și spectaculos, spațiul.

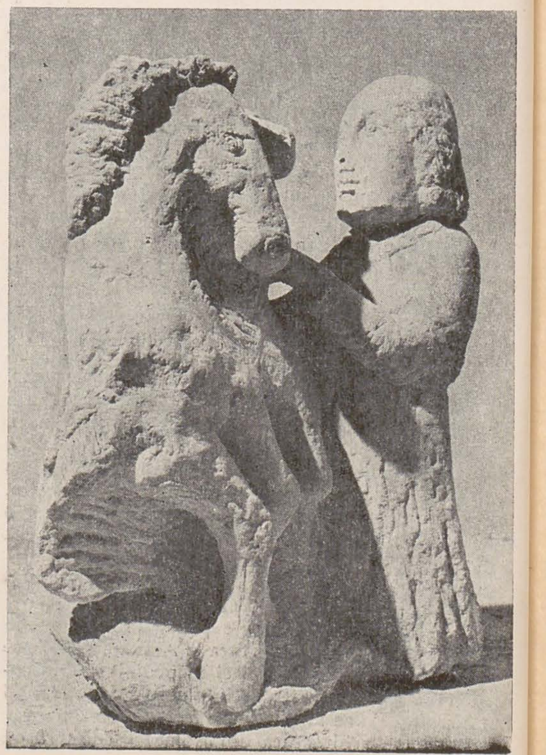
Desemnîndu-se prin al doilea prenume de reputatul nostru grafician al glumei cu desenul pe hîrtie și cu vorbele pe atît de căutatele maiouri estivale, *Mihai (Cornel) Stănescu* nu trebuia oricum să se teamă de vreo posibilă confuzie. Căci, natură mai degrabă liric-crepusculară, sculptorul în cauză practică — în pofida unor deliberate « stîngăcii » rustic-romanice — o artă gravă cu « patină » arheologică și « legendă » istorică. Traversate de muzică (« Muzicanți », « Lecție de muzică ») sau cu desen heraldic (« Compoziție », « Domniță »), personajele sale poposesc, cuminți și sfioase, parcă dintr-un spațiu al unor timpi revoluți, asemenea unor fragmente de ornament arhitectonic antropomorf. Sporit prin această dublă — temporală și morfologică — extragere din contexte, misterul învăluie în această sculptură o umanitate străveche de o candid-infantilă poezie și nu întîmplător în întruchipare sculptorul folosește cu obstinație canonul unei antropometrii scunde, cum spuneam, de tip romanic. Și aici o stare de grație disimulează efortul și avatarurile tăieturii directe în pietre de dimensiuni mici, dar spre deosebire de mai sus citatul coleg de sală, Stănescu înaintează cu gesturi mai puțin sonore, cumpănite și de o admirabilă consecvență cu ele însele la orice nivel al volumului.

Cum ar spune (cu aplomb de sinteză stilistică) Mihai Drișcu, tot un « vitezist » se dovedește, ca desenator și pictor, și *Sava Stoianov*. Cu un caracter de eboșe violentă a planurilor și liniilor de forță esențiale construcției, picto-grafica lui glosează, așezată preponderent pe desen, în marginea unor căutări de expresie prelungite din sculptură. De tipologie expresionistă, desenată, modelată sau cioplită, portretistica sa « de expresie » propune o sinteză a formelor concentrate acut într-o « mimică » cu un tragism conținut. Impetuozitate și o anume războinică, declarată virilitate și aici, în interior, ca și în compozițiile sesizante realizate în numeroasele tabere naționale și internaționale la care a participat, îmbogățind panoplia prezențelor românești peste hotare cu un premiu care face cinste tinerei generații căreia îi aparține ca și noii noastre sculpturii contemporane.

În sumă, o expoziție diversă și densă care, renunțînd la o formulă clasică și oricum restrictivă, s-a bucurat de interes în sînul breslei, cunoscînd totodată și o puțin obișnuită afluență de public.







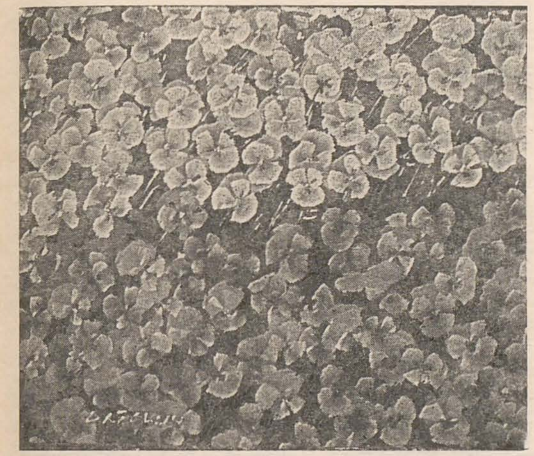
jurnalul galeriilor

NICOLAE DRĂGUȘIN
GHEORGHE VARTIC
ELENA FORȚU

p. francu

nicolae drăgușin ● simeza

Originar din Bărăgan, adoptînd chiar porecla omonimă ce i-a fost aplicată de colegi, Nicolae Drăgușin, alias Lae prin boema literaro-plastică, se comportă și pictural după o tipologie tipic meridională. Căci, cu antidotul hazului și automaliției destinse, pictorul știe să combată o atitudine încruntată la alți confrați de bel-canto, terorizați de îndemînarea efectelor pentru galerie. Astfel, asumîndu-și toate riscurile unui cît mai « popular » discurs plastic și împătimit după sonoritățile înalte emise de petalele de maci, crizanteme sau pansele, Drăgușin ridică la verticala unor pînze de mari dimensiuni adevărate răzoare de flori, cîmpuri ticsite, structurate prin juxtapunerea și suprapunerea aceluiași motiv—modul formal și cromatic. Privite cu ochiul « zborului de pasăre », florile văzute de pictori



în planul orizontal al existenței lor botanice de dinainte de a deveni motiv de atelier, își oferă corolele după un unghi, mai puțin obișnuit în practica subiectului, într-un adevărat banchet de petale ecartate în maximă deschidere. Și, în ceea ce ne privește, preferăm ca piesă de vîrf a expoziției acea cale lactee de pansele albastre pîlpîinde pe cerul violet al altui cîmp . . . de pansele. Totodată, imaginînd un transfer în obiectual, conglomeratele de inflorescențe ale lui Drăgușin s-ar putea metamorfoza în sumele pe care un Arman le presează sub sticla unor casete, devenind colosale ierbare ale tuturor petalelor posibile pe hectare întregi de seră ! Cu o astfel de trimitere și nu către panoul decorativ textil — cum vedea, la vernisaj, Marin Mihalache — am recepționat secțiunea « florală » a expoziției Drăgușin.

Cealaltă parte a selecției s-a constituit — tot monotematic, să zicem — din pînze cu subiect antipodic, mineral. În fapt « reproducerea » (după o tehnică elaborată ca atare) a unor « sculpturi » de tipul conglomeratelor de ovoizi silico-calcaroși ce se pot găsi în albiile nisipoase ale unor foste cîndva rîuri. Antropomorfizînd cu mijloacele geologicului, dar și mai acuzat decît ar putea s-o presupună simpla întîmplare, pictorul convoacă astfel o întreagă lume de personaje decupate pe verdele crud ale unor fundaluri de iarbă. Alteori granulația specifică epidermei trimite sferoidul unei pietre către structuri de corp cosmic, care guvernează în economia unui peisaj fantastic tot cîmpuri și tot flori.

gheorghe vartic ● orizont

Aproape sexagenar — născut în 1928 pe plaiurile Orheiului — Gheorghe Vartic ne-a oferit în spațiile galeriei Orizont o expoziție cu caracter jubiliar dar și retrospectiv dacă vedem că, în ordine cronologică, prima piesă din catalog este datată 1949. Fost elev al lui Medrea, sculptorul este și « ctitorul » primului laborator de restaurare de sculptură, organizat acum trei decenii la M.A.R.S.R. Nu numai biografic menționabilă, această calitate, presupunînd pasiune și o adevărată vocație a cercetării tehnologice, adresă și subtilă cunoaștere și mișcare între cele mai diverse materiale, atenția detaliului, așeza întreaga expoziție sub semnul reconfortant al unui profesionalism tehnic impecabil. Așadar, în gips patinat și bronz polisat, în piatră, în sfîrșit în ceea ce ne-am obișnuit să numim azi tehnici combinate și cărora artistul le spune — mai filologic — *hetero* și, respectiv, *poliheteroplastii*, Gheorghe Vartic parcurge drumul sculpturii după o hartă care are ca punct de îmbarcare locul unei vederi tradiționale-figurative, exersată împreună cu maestrul său și perfecționată în preajma lui Anghel, care țintește să ajungă în zona anunțată de — să le spunem — ready-made-urile de dată recentă.

Între portretul « la model » și fizionomii generalizant-simbolice, de la anatomii polisate într-o posibilă linie Maioll-Moore-Arp, la un obiectualism de factură yankee, materii ce nu se asociază de obicei în practica tradițională a genului (și adesea nici în cea contemporană), modelate, turnate sau cioplite, sînt convocate alături de piese, fragmente și materiale de proveniență industrială. Cu posibile chei de interpretare în titlurile elaborate cu știința mînuirii cuvîntului — sculptorul se tipărește în catalogul-plachetă și ca un fervent poet — aceste compoziții sînt fie vehement moralizatoare, fie funcționează ca dramatice repere de memorie destinate conștiinței unei lumi care n-a reușit încă să-și însenineze cerul cu albastrul definitiv al păcii. Sume de simboluri asamblate insolit sau balansate (la figurat dar și la propriu) în echilibre de tipul benefic-malefic, viață-moarte etc., heteroplastiile sînt întrebări de conștiință, atitudini ale unei sensibilități marcate de ororile războiului, file din jurnalul amar al unei vieți peregrinate departe de locurile de baștină, rămase în urmă într-o geografie a visului și nostalgiei.

Între un sesizant portret al lui Ion Barbu — lucrare călduros elogiată în cuvîntul la vernisaj al profesorului Dan Grigorescu și, să zicem, « Alarmă atomică » (« Truism năpraznic, poliheteroplastie »), Gheorghe Vartic a convocat la Orizont o producție pe cît de bogată pe atît de diversă ca formulă stilistică, într-o selecție care putea să se constituie și într-un film al drumului și popasurilor sculpturii sale în aproape patru decenii. Un drum de poezie văzută care își caută glasul în încercări puțin obișnuite, dar o aventură intreprinsă sub semnul fără echivoc al unor suporturi morale transcrise adesea și în verb ca în aceste rînduri: « Mergînd prin cer — n-am putut vedea cerul, din stele — n-am putut vedea stelele și din celelalte lumi n-am putut vedea lumea, atîta de adînc, ca din FEREASTRA CASEI MELE, de aici, de pe pămînt ».

eugenia enescu ● căminul artei (parter)

Cu un bogat palmares de participări la saloanele de arte decorative, la expozițiile noastre peste

hotare, la simpozioane — dar, mai ales, cu un important număr de « personale » (opt, dacă am numărat bine) — Eugenia Enescu face figura unei creatoare ce se poate dispensa de amănuntele preambulului de prezentare.

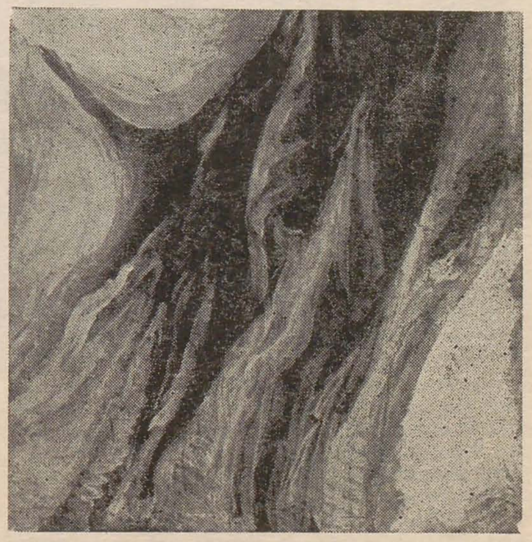
Așadar, încă o expoziție, a noua, în care, ajunsă în pragul unei împlinite maturități profesionale, artista etalează sticlă. Dincolo de — o hibă mai veche la mulți confrați — o anume inadecvare a titlurilor, imense pentru proza unor anodine « instantanee » biologice reluate în material, piesele expuse se constituiau într-un ansamblu fluent ca zonă de sugestii și modalități de manipulare. Provenind din spațiile — atît de frecventate de o vreme în sticlăria piesei sculptural decorative — vegetalului, redescoperind (a cîta oară ?) că pasta incandescentă « laminată » tubular curge, se mlădie în elasticități și protuberanțe biologice, compozițiile Eugeniei Enescu glosau și ele în marginea acestui inepuizabil univers.

Mai exotice ca insolit al structurilor sau cu trimiteri la o botanică mai autohtonă, elegant realizate în materie de bună calitate și subtil colorată, o suită de « întîmplări », ridicate de la scara lupei, din corole pe tije sau din bulbii seminali restituiau în translucid și peren poezia gingașă a mișcării întru înmugurire. O expoziție elegantă, pe gustul nivelului la care se practică azi o bună parte din sticla modelată.

elena forțu ● galateea

Reputată scenografă de teatru, televiziune și film (100 spectacole de teatru, circa 300 decoruri de emisiuni T.V. și 14 filme de lung metraj !) Elena Forțu ne-a adus la Galateea o expoziție întrucîtva deconcentrantă.

Căci în ipostază de speolog, semnîndu-ne o dedicație pe catalogul — și el prefațat de un om demeseirie — cu « mulier spelea », pictorița ne-a ofert acum o selecție monotematică. În fapt un subteran periplu cromatic și grafic printre motive minerale eclerate cu lampa de carbid și restituite în fragmente de o factură inevitabil abstractă. În ceea ce ne privește, în lipsa pasiunii troglodite (în greacă: *trogle*, gaură și *dutein*, a intra, cf. Larousse) ne mări ginim să consemnăm o pictură controlată profesionist și inventînd cu poezie după sugestiile culorilocale. La fel de neașteptată ca program și propuneri, grafica, pe aceleași subiecte: o suită de desfășurări « în panglică » realizate prin jocul liber al ductului cretei de sanguină așezate pe lat și numindu-se « Semnul abisului », « Cuib de piatră » sau chiar (sperăm fără legătură cu șlagărul) « La revedere în mileniul 3 ».

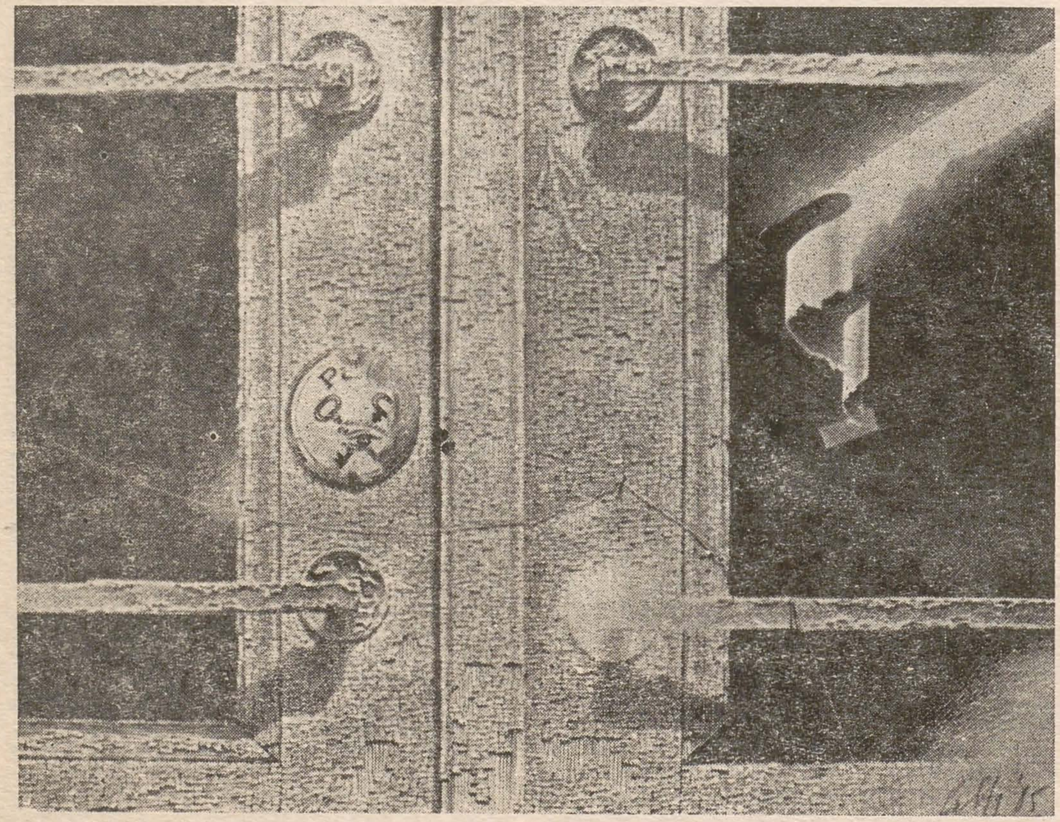


Dar, cum mărturisea în același catalog Radu Ionescu, o expoziție poate fi « prizată » și ca un moment de descoperire, de inițiere: « Datorită Elenei Forțu am descoperit existența peșterilor albe sau a celor colorate, a unei tipologii pe care pictorul o impune speologului » și mai departe: « . . . un nou domeniu a fost anexat picturii ».

coriolan babeți

« visum effugientes » & « eminentia » & « splendor »

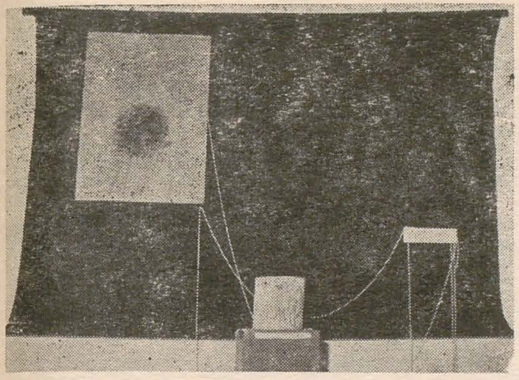
În Galeria « Helios », verbul « a percepe » și-a modificat diateza, conjugîndu-se mai oportun la « pasiv ». Condiția de privitor e oarecum uzurpată. În expoziția lui Onisim Colta, impresia că *ești privit* de lucrări e mai intensă decît aceea că privești suita desenelor de pe simeză. O « Legiune » de ochi cu priviri hipnotice te fixează din pagina desenelor în creion și tuș. Ești iscodit chiar, cîntărit, la intersecția unor priviri complice, care te ațintesc din miezul unei tăceri siderale. O indiscreție a privirilor care te invită să calci pe vîrfuri. Din pragul galeriei, la ieșire, strada îți întărește convingerea că ai vizitat alte tărîmuri . . .
Anatomia unui ochi (o)siriac, prins sub arcade ample, coboară dintr-un chip de Rubliov, stăruie în crachelura calcinată a unui rest de icoană; este alteori ochiul pictorului, autoportretizat pe aripa unui zmeu. Că *ochiul* e subiectul acestui discurs, o probează alte două ipostaze ale prezenței lui implicite. Dincolo de condiția sa de semn iconic explicit, ochiul e morfemul care structurează imaginea ca matrice a acestor desene hiperreale. Ești privit deopotrivă de irisul unui capac de canal, de ochiul de apă decupat în circularitatea lui, de pupila unei arhitecturi cilindrice, antrenate de perspective accelerate, de lumea care te așteaptă la capătul unui tunel întunecat. Trama unei cupole geodezice se vădește ca o structură de cristalin; lucarna unui acoperiș baroc smulge instantaneu analogia cu pleoapa unui ochi somnolent.
Semnele, recuzita iconică a desenelor sînt paginate de artist după o regulă a centralității; prinse în focarul unor perspective monoculare, asemeni retinei în cîmpul alb al globului. O coerență poetică și problematică asigură comunicarea între etajele imaginii. Într-un al treilea sens, elogiul ochiului îl face însuși stilul, factura desenului, calitatea imaginii, situația în care ochiul este însăși viziunea. Desenul lui Colta flatează o tradiție ca realismul în arta europeană, întemeiată pe « înșelarea » ochiului. Trompe l'œil-ul, înșelarea lui cu virtuțile desenului scalpel. De altfel, prima curiozitate, întrebarea instantanee — însoțită de gestul reflex al privirii îndeaproape, e « cum sînt făcute? ». Onisim Colta pictează, desenează — la această oră a atelierului său — în « moștenirea lui Apelles ». Întîlnirea cu opera sa resuscită o istorie care începe cu legendarul « dialog virtuozistic » între Protogenes și Apelles, în urmă cu peste două milenii. Pentru legenda transmisă de Pliniu, preferăm textul repovestirii ei de către E. H. Gombrich, cel care atribuie acestei « performanțe » o a treizeci și una interpretare ! « Celebrul pictor Protogenes trăia în insula Rodos. Sosind acolo într-una din călătoriile sale, Apelles era nerăbdător să vadă lucrările maestrului despre care auzise atît de multe, astfel că s-a dus imediat la atelierul său. Nu l-a găsit pe Protogenes acasă, dar pe un șevalet a văzut un panou mare, pregătit pentru a fi pictat. O femeie bătrînă, care-i ținea gospodăria lui Protogenes, l-a întrebat pe vizitator cine este. « Arată-i stăpînului tău asta », a zis Apelles și, luînd o pensulă, a tras o linie extrem de subțire de-a curmezișul panoului. Întorcîndu-se acasă, Protogenes a văzut panoul și a înțeles imediat mesajul. Vizitatorul nu putea fi decît Apelles, căci nimeni altul nu era capabil de atîta perfecțiune. Protogenes a luat atunci altă culoare și a trasat o linie și mai subțire peste cea făcută de Apelles, spunîndu-i femeii: « Dacă vizitatorul se întoarce, arată-i asta ». Cînd a revenit, Apelles s-a înroșit la gîndul că a fost întrecut și a tăiat linia cu a treia culoare, nemailăsînd loc pentru una și mai fină. Protogenes s-a recunoscut învins și a alergat în port să-l îmbrățișeze pe vizitator, iar panoul s-a păstrat. Ulterior a fost expus la Roma, în palatul cezarilor, pînă cînd a fost distrus într-un incendiu. Era foarte apreciat, deși nu reprezenta altceva decît linii *visum effugientes*, adică, în traducere literală, « care scapă privirii ». *Visum effugientes* — « linii aproape invizibile »; *eminentia* — efectul de relief al formelor; *splendor* — efectul petelor de lumină scînteietoare pe picăturile ce se scurgeau din părul Afroditei Anadiomene din pictura aceluiași Apelles. Momente ilustre ale artei europene reiterează această estetică a trompe-l'œil-ului, dar răscrucile ei par să rămînă skiagrafia — efectul de umbre și lumini ale picturii Helladei și decorului din teatrul grec, pictura veacului al XV-lea flamand, caravaggismul, fotografia din secolul al XIX-lea și hiper-realismul anilor '65—'75. O estetică ce fixează vederea pe vălul mayei ca spectacol, iar ochiul pe materialitatea lumii, pe textul texturilor ei. În concurență cu ochiul rece al camerei obscure, după peste un secol de istorie a fotografiei, artistul modern al anilor '65—'75 avea să încerce depășirea acestei limite de vedere. Titus Carmel, J. Monory, Fr. Gertsch, R. Estes, W. Gäfgen sau, la noi, Geta Brătescu, Wanda Mihuleac sau I. Stendl au descins în porii acestui văl al iluziei. Desenul scalpel, observă în epocă un comentator al genului, participă la modificarea percepției forțînd o altă lectură a realului. Această poezie de la frontiera văzului în direcția infinitezimalului — dar în pragul său — « idolatrizează » nu lucrurile, ci ochiul. Din sinestezia văzului, această estetică hipertrofiază dimensiunea « tactilă », glorificînd simultan limitele lui și opacitatea velumului Iluziei. Dar toate « recursurile » la istoria acestei viziuni nu sînt decît poate un mod de a exorciza dinaintea acestei chirurgii estetice a desenelor lui Colta. Percepția e o secvență de hipnoză, adică un « blocaj » al inițiativei ochiului meu de a circula printre forme și sensuri. Un « blocaj » al reveriei, impus de tonul rezolut halucinant al desenului. Nici un curent de aer nu traversează aceste peisaje. Spații anaerobe, surprinse în ecleraje și diafanități cu conotații de clar-obscur scenic. Mundus-scena. O pudră selenară învăluie, irizează formele, « cosmicizate », aureolate, de lumini de ectoplasmă, viziuni ale efectului « corona ». Formele sînt contextualizate de evenimente energetice; unele — seduse de o imagerie « S.F. ». Spiritualismul ușor panteist « cade » în ambiguitățile unui gen de onirism astral, îndepărtîndu-se, cred, de intențiile pure, inițiale, ale artistului. Luminile cad încă *pe* materie, după norme ale fantascienzei. Unele intuiții ale tînărului artist ne reamintesc că luminile spiritului sînt cele ce fac transparența. « Niciodată ochiul nu ar fi văzut soarele dacă el însuși nu era de natură solară » (și nici sufletul nu ar putea vedea frumosul, dacă el însuși nu era frumos), observă Platon. Ochiul, « instrumentul cel mai solar » după Platon e chiar proba că transparența sa e prima trimitere la transparența lumii. Dar paradoxul ochiului e analog cu acela al exactității. Nici o acuitate a vederii nu străpunge velumul Iluziei, cum nici o exactitate nu epuizează adevărul despre Real. Transparența lumii începe acolo unde acuitatea ochiului se încheie. Cu închiderea ochiului . . .



ileana pintilie

salonul de desen • galeria pro arte, lugoj

Devenite tot mai dese, expozițiile de desen tind să atragă atenția nu numai specialiștilor, obișnuiți să îi prețuiască în primul rînd valoarea de document, de mărturie individuală sau culturală integrată universului, ci și publicului larg. În acest curent de înțelegere pentru desen se situează și Salonul inaugurat de curînd la Lugoj. Independența desenului față de pictură, afirmată de arta modernă, îi schimbă raportul de valori, conferind primului statutul de operă de sine stătătoare și izbăvindu-l de prejudecata conform căreia desenul era considerat « armătura » picturii, stadiu premergător, provizoriu și nesemnificativ. Privit ca act de disciplinare interioară de către unii artiști, între care Pallady se situează în frunte, desenul apare ca un element sintetizator cumulînd funcțiile spiritului și dominînd materia/instinctualul, trecătorul, întrupate de culoare. Iată ce scria pictorul însuși: « Desenul se poate lipsi de culoare, de pictură. Pictura este incoerentă fără formă /desen. Lupta între materie și spirit. Dozaj al materiei și al spiritului ».
Avînd în vedere cele două țeluri importante ale desenului — *expresie și proiect* — acesta este cînd o luare în posesie a realului pe baza observației directe și a studiului după natură, cînd un mijloc al confesiunii transcriind gîndirea și vibrațiile emotive. Alteori desenul apare ca o modalitate de expansiune a vitalității creatoare sau ca expresie pură, preluînd, ca și scrisul de mînă, caracteristici vizuale rezultînd din fluxul ideilor și din trăsăturile personale ale desenatorului.
Pentru artiștii care expun la salon, desenul reprezintă o modalitate în plus de a se manifesta în lumea



formelor, fiecare dintre participanți purtînd cu sine propriul univers tematic și plastic. *Silviu Oravițan-Crețu* se postează la răscrucea dintre subiectivitatea creatoare, avidă de a se descoperi pe sine însăși, și tradiția spirituală a unui spațiu cultural dat, pe care încearcă să-l integreze circuitului valorilor universale. Artistul și-a găsit o maieutică proprie, tehnica extragerii spre suprafață a tumultului stărilor interioare, care treptat se domolesc, se împacă pe coala de hîrtie în tiparul unor forme simbolice, în vibrația sacră a unui auriu sau a unui argintiu eclesiastic. În favoarea acestei impresii pledează și înrămarea, desenele beneficiind de un statut privilegiat, izolate de orice atingere profanatoare în casetele lor adînci, care sporesc misterul aruncînd peste ele un cearcăn de umbră. Aflat în căutarea febrilă a unei « realități trans-senzoriale » — cum el însuși și-o numește — *Tudor Tudan* face apel la mijloace de expresie mai complexe decît cele tradiționale, creînd o « instalație hibridă ». El nu se mulțumește să deseneze, ci integrează lucrărilor un obiect central și un poem. Cum natura i-a scos în cale un arbore, gravat în însăși măduva lemnului, artistul îl înconjoară frenetic cu desene axate pe leit-motivul creației sale — *arborele* — iar poemul « Fuga de cerc » sugerează prin cuvinte aceeași acțiune ciclică și autodevoratoare desemnată de desene și de obiect. Pentru *Constantin Răducan* acțiunea de decodificare a lumii înconjurătoare coincide în mod fericit cu una de limpezire a propriului eu creator. Astfel luarea în posesie a realității printr-o natură statică filigranat desenată sau un peisaj înseamnă parcurgerea tot atîtor trepte spre cunoașterea de sine. Artistul, care practică cu dezinvoltură pictura și grafica, disecă și recompune forme și volume plastice după un labirintic fir al Ariadnei. Folosind desenul ca pe o confesiune interioară, *Valeriu Mladin* încredințează hîrtiei fluidele emanate de propria-i memorie senzitivă și care, ca într-un dicteu automat, se impun fie imperios, autoritar, fie ca un semnal slab, estompat, în timp ce desenele lui *Carmen Paiu*, puse de autoare în legătură cu lucrările anterioare executate în ceramică (făcînd parte din « Detaliile memoriei »), se lasă descifrate ca un gest liber de orice constrîngere. Ea urmărește relațiile complexe stabilite între linii și pete și care în final compun o anume structură plastică. Artista, mînuind laviurile pe hîrtie, acționează sub impulsul aleatoriului și obține efecte neașteptate, bogate în sugestii. *Stela Lie*, cu cele două desene ale sale făcînd aluzie la ilustrația de carte pentru copii și *Eugen Keri*, angajat ferm în grafica publicitară, lasă impresia unei participări mai puțin convingătoare, datorită în primul rînd lipsei de coerență instalate în absența unui program plastic.

Încurajator prin generozitatea inițiativei și participării și prin calitatea artistică, primul Salon de desen din Lugoj marchează un eveniment cultural demn de continuat în viitor.

sofia fränkl, petru rusu, doina simionescu, dan mihălțianu, nistor coita • galeria pro arte, lugoj

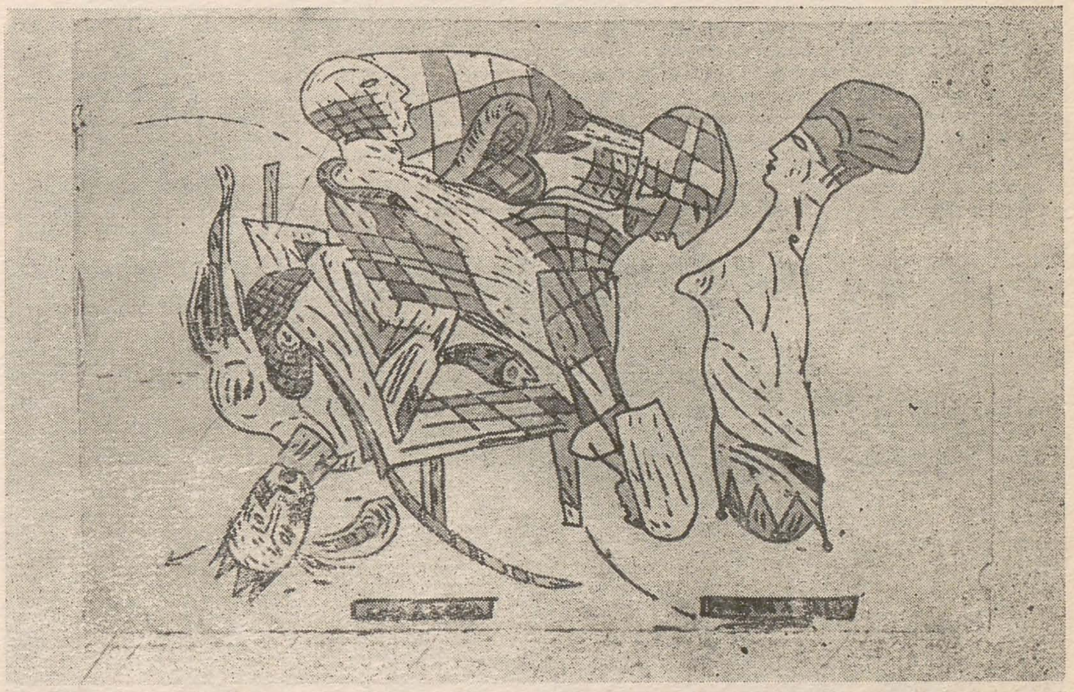
Expoziția celor cinci graficieni bucureșteni face o incursiune în arta tinerei generații, reunind pe simeze eșantioane din diferite ateliere, alăturate în același spațiu datorită unor afinități sufletești sau stilistice. *Sofia Fränkl* abordează un figurativ cu trimiteri directe la realitatea imediată, din care gravura ei se nutrește extrăgîndu-și elementele constitutive. Colinele domoale, parcelate alternativ în zone frămîntate și în zone de liniște, sînt sublimate pînă la imagini fantastice. Această esențializare a desenului, redus la liniile de forță și la accentele indispensabile, apropie gravurile sale cele mai caracteristice de conceptualism.

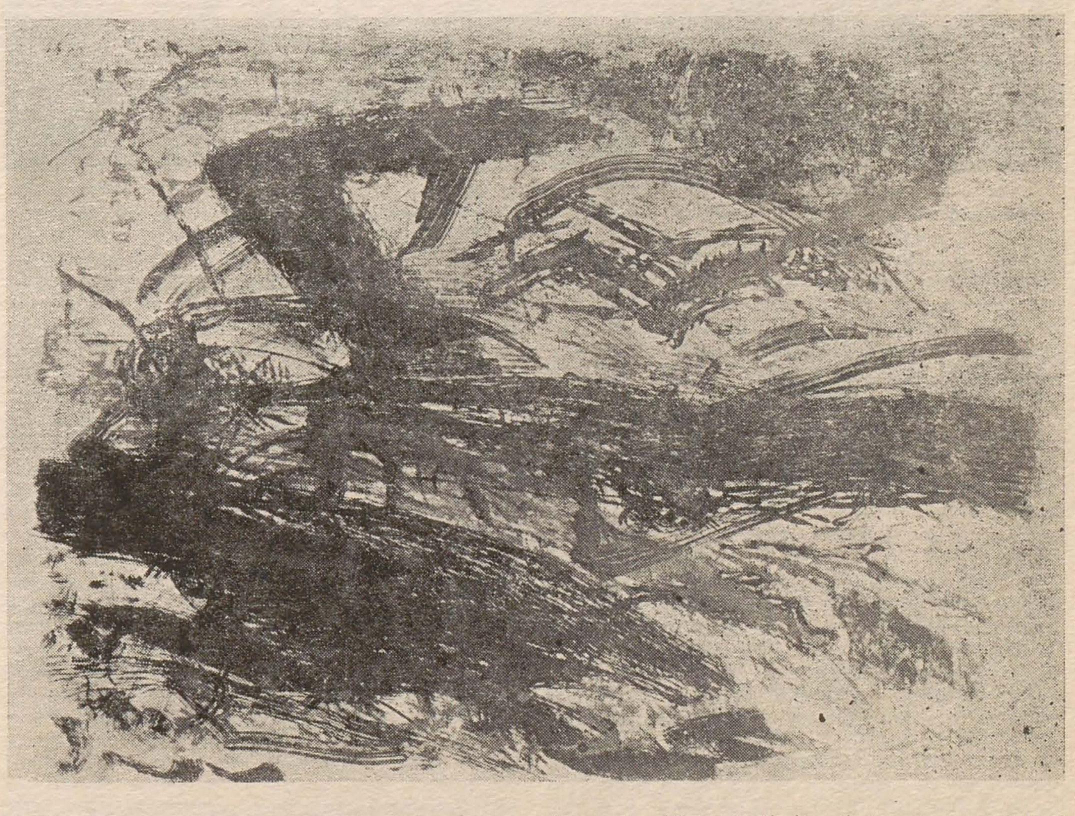
Economiei de motive plastice folosite de Sofia Fränkl i se opun gravurile colorate ale lui *Petru Rusu*, care pune în joc un vast repertoriu imaginativ, amintind prin frenezia imaginii devoratoare, derulată cu vervă, filonul folcloric al evului mediu. Tînărul grafician este un narator predilect relatînd alert despre temele fundamentale (viață-dragoste-moarte) ale unei umanități dezbărate de convenții sociale. Desenul pare să nu asculte de o legitate exterioară, ci să răspundă unui impuls intim venit din interior, din însăși ființa creatorului.

Într-o altă direcție se îndreaptă *Doina Simionescu*, care exploatînd expresivitatea semnelor plastice — culoare, linie, puncte, hașuri — încearcă tehnica descătușării energiilor interioare « adormite ». Desenul litografic devine transcripția fidelă, de seismografie a tumultului stărilor interioare. Artista urmărește desfășurarea benzilor colorate, care izbucnesc cu violența unei energii brusc eliberate de sub tensiune (« Falsă simetrie »). Plăcerea vizibilă cu care trasează culorile, punctele și liniile frînte o apropie de gestualism, deși tehnica litografică — implicînd fixarea și multiplicarea — contrazice gestul inițial.

Dan Mihălțianu creează un echilibru dinamic între rațiune și simțire, între motivul plastic — abia schițat — și desenul pur, înțeles ca o eliberare de forțe creatoare. Tînărul artist abordează ca modalitate de exprimare gestualismul mascînd prin instinctualitate tiparul unui « scenariu » plastic abia vizibil. El nu acceptă ruptura definitivă cu tradiția iconică, fapt pentru care se menține la confluența dintre imagine și arta pură.

La aceeași confluență se află și *Nistor Coita* în gravurile sale intitulate « Aglomerație » și în care artistul desenează mici forme dintr-un bestiar





inventat ad-hoc, la limita dintre recognoscibil și abstract. Ambiguitatea acestor forme lasă să se întrevadă faptul că identificarea lor nu are o semnificație specială, ele fiind purtătoarele unei expresivități plastice independente de conținut, și care rezultă din monotonia repetiției pe pagină.

Toți acești artiști sînt purtătorii unor profunde mesaje ideatice, prezentate într-o ireproșabilă ținută artistică și posedînd reale virtuți tehnice.

ONISIM COLTA
CONSTANTIN RĂDUCAN
TUDOR TUDAN
PETRU RUSU
DAN MIHĂLȚIANU
NISTOR COITA

negoiță lăptoiu

teodor botiș ● galeria de artă, oradea

Mereu prezent în importante manifestări expoziționale organizate la Cluj și București, fiind integrat adesea și în sinteze de artă românească itinerate peste hotare, Botiș s-a dovedit un prolific mesager de elevată spiritualitate prin expozițiile personale deschise.
Exponent al generației de mijloc, Teodor Botiș și-a asumat cu discernămînt sugestiile tradiției, devenind receptiv și la exigențele modernității. A ajuns astfel la configurarea unei viziuni și a unui stil sintetic, esențializat, purificat de accidente și improvizații. Obîrșiei sale rustice îi datorează acea acută sesizare și pătrundere a sonorităților telurice și a sensurilor profunde desprinse din tensionate derulări ale unor diversificate realități. Există în pictura sa acea inconfundabilă notă de solemnă invocare a mărturiilor unor structuri și forme de viață ancestrală pe care trecerea timpului le-a fixat în particulara lor vibrație. Armonizările îndelung filtrate, apelînd frecvent la acele caracteristice și ardente iluminări de roșu în compania unor mătăsuiri de alburi catifelate, evocă vitalitatea argumentelor existențiale ce probează multiseculara afirmare a civilizației românești de-o parte și de alta a arcului carpatic. Sugestiv, multe imagini se intitulează *Spațiu carpatin*. Personaje dispuse hieratic în frize succesive, coline ordonate în suple euritmii, alături de obiecte și motive de factură rustică, inspirat stilizate, alcătuiesc repertoriul unei opere din care transpare edificator o netăgăduită forță în a reconstitui un climat de cea mai nobilă și curată respirație autohtonă.

doina elaș ● cluj-napoca

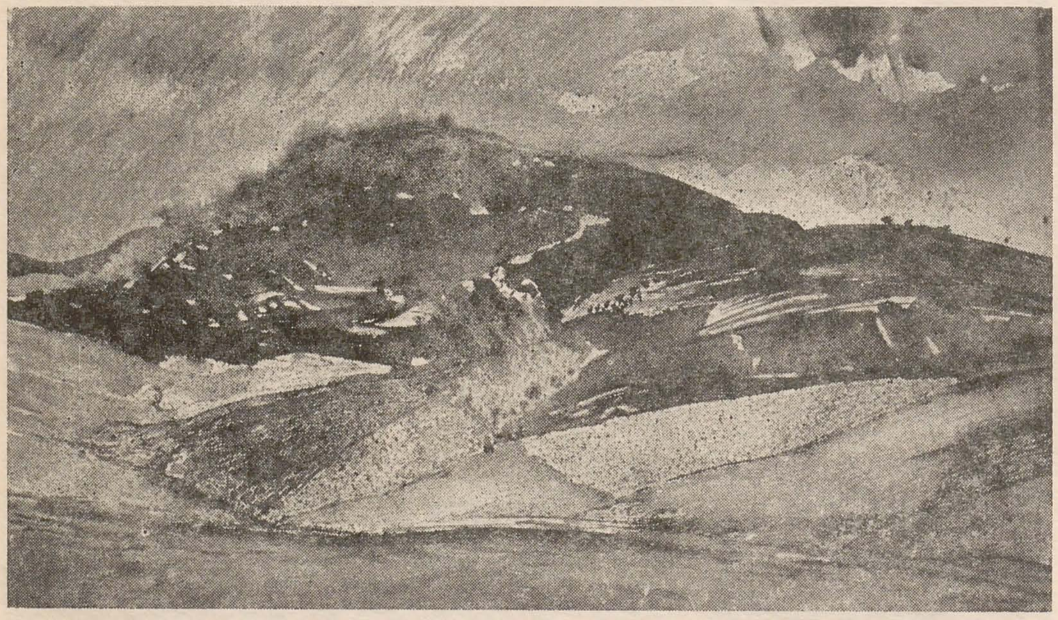
Exponentă a școlii clujene de sculptură, a exersat pe parcursul anilor — cu egală pasiune și înțelegere — atît în tehnica modelării lutului, cît și în cea a cioplirii. În timpul din urmă, însă, prioritare au devenit lucrările cioplite în piatră și marmură, ajungînd la stilizări și finisaje de o subtilă expresivitate.
Și materialul expus într-o recentă expoziție organizată la Cluj-Napoca a relevat deosebitul simț al formei, modelată în lut cu o anume voluptate. Se simte totodată o dezvoltă tratare a detaliului, subordonat logicii impresiei de ansamblu. Drept care obține adecvate definiri portretistice și afective, dominantă fiind nota de gingășie și tandrețe, de calmă și discretă interiorizare (ex. *Cap de fată, Copil dormind*, transpuse în bronz). Privind apoi lucrările finalizate în piatră și marmură, observăm că limbajul se simplifică, suprafețele se liniștesc, preferînd rotunjimile ample pe care lumina se prefiră calm, odihnitor. Doina Elaș sensibilizează materia inertă, dirijînd-o către o confesiune surdinizată. Un ecou arhaic emană din lăuntrul sfericităților robuste, semn de îndrăgire a unor trăiri de o nealterată puritate (*Cuplu, Tors, Maternitate, Studentă, Păsări*).

leonid elaș ● cluj-napoca

Artist cu o solidă cultură teoretică pe care o transmite prin cuvinte limpezi și pătrunzătoare, dascăl mult îndrăgit de studenții secției de textile a Institutului de artă din Cluj-Napoca, Leonid Elaș își rotunjește vizibil o tot mai distinctă operă picturală. Individualitatea viziunii s-a întemeiat pe un admirabil simț al spațiului și nuanțării, pe o rafinată dozare a intensităților luministice. Ceea ce conferă particularitate și valoare picturii lui Elaș este acea impresie de prospețime și mobilitate a registrului cromatic, semn de profundă implicare afectivă în elaborarea imaginilor.
Și cele 20 de pînze expuse recent la galeria Clinicii Medicale V din Cluj-Napoca (galerie patronată de prof. univ. dr. Ion Zăgreanu, cu contribuție recunoscută la animarea vieții plastice clujene) se înscriu evident în prelungirea tradiției picturale românești prin echilibrul și claritatea compunerii, prin subtila respirație armonică a gamelor și noblețea sentimentului exprimat. Pictorul manifestă o accentuată pasiune pentru nuanțare, pentru freamătul diafan al reflexelor. Preocupat de logica articulare a planurilor, desfășurate prin suple etajări, intensifică inspirat sonoritatea unor dominante cromatice capabile să eternizeze specificitatea motivului invocat (*Peisaj carpatin, Monument romanic, Hibernală, Palat venețian, Peisaj dobrogean, Coline prahovene, Toledo ș.a.*).

simon endre ● galeria de artă tg. mures

Pictorul Simon Endre a organizat o cuprinzătoare expoziție la galeria de artă din Tg. Mureș, expunînd în majoritate pasteluri și cîteva acuarele. În creația pictorului mureșean se desprinde semnificativ preferința înregistrării freamătului poetic al naturii în perpetua ei metamorfoză. O natură invocată ca pretext pentru transpunerea unor incitante manifestări ale afectivității. Contemplîndu-i lucrările, ample ca dimensiune, vom constata admirativ dinamica articulare a planurilor ce fixează în eternitate succesiunea ritmică a plaiurilor mureșene. Dealuri blînde, cu elegante arcuiri se interferează și cresc în suple desfășurări monumentale, în opoziție cu tihna patriarhală a cîmpiei. Ritmica elegantă a holdelor din vastele prim-planuri îmbrățișează discret și tandru argumentele arhitecturale ale unor caracteristice vetre rustice.
Dornic să diversifice intensitatea expresiei, Simon Endre s-a deplasat și a pictat în contact cu peisajul întîlnit pe parcursul superior al Mureșului, mai frecvent la Bistra și Răstolița, configurînd disputa mai tensionată a aspectelor naturii înconjurătoare. Subtil interpret al sonorităților specifice intensităților de lumină înregistrate în felurite momente ale zilei, sesizate îndeosebi în tonifiantul sezon estival, Simon Endre manifestă totuși un interes aparte pentru aspectele pline de vrajă ale înserării. În absența contrastelor care animă suprafețele puternic inundate de lumină în plină zi, amurgurile asociază sunetul grav al sevelor în sobrietăți de acord de brun violaceu sau griuri către albastru grav, tenebros, fapt ce încurajează afirmarea unor profunde stări meditative.



SIMON ENDRE

doina petrache-lemny

val gheorghiu ● galeriile « cupola » — iași

Lucrările lui Val Gheorghiu sînt figuri deschise imaginarului ca simbolurile luate în sens peircean și reflectă dubla personalitate: a scriitorului și a pictorului. Formația aceasta a hrănit o sensibilitate dirijată spre eliberare, dîndu-i putința de expresie fără ezitări, dîndu-i acea libertate de a fi el însuși, de a intra în esența lucrurilor, de a le înțelege semnificația. Val Gheorghiu ia distanță față de operă, își conduce personajele dintr-o perspectivă deosebită de a altor creatori: el nu descoperă odată cu privitorul sensul lucrurilor, îl sugerează cu omnisciență, cu siguranța maestrului, care-și permite să risipească pete de culoare, să cocheteze cu imagini, să se antreneze într-un joc. « Gluma » picturală de care vorbea artistul este a șaptea sa expoziție personală și afirmația, făcînd parte din jocul în care s-a antrenat, este doar o capcană întinsă celor atrași de petele vii de culoare: ele sînt încarnarea simbolurilor, care abundă în opera lui Val Gheorghiu, le hrănesc și le eliberează de conturile figurii. Artistul ieșean este un caz fericit de creator care se exprimă plastic, făcînd din simbol un personaj privit din multiple unghiuri: în timp ce poemul pleacă de la un conținut (trăit) și ajunge prin forța imaginarului să creeze propriile simboluri, pictura poate să readucă mai ușor *trăitul* și să trăiască mai mult prin ea însăși. Și pictura lui Val Gheorghiu, concentrîndu-se în semne esențiale, încărcate de forță comunicațională, își are propria existență, propriul echilibru. Sînt la el vagi ecouri din arta franceză (Matisse și mai ales Toulouse-Lautrec), care nu se pot considera influențe, ci doar predispoziții ale spiritului său pentru civilizația franceză, o coincidență a gustului pentru un anume mediu.
Predominante, chipurile feminine (*Balconul, Pomonă, Pălăria albă, Dimineața cu pinguin*) se înlănțuie ca într-o narațiune avînd ca personaj același chip în multiple ipostaze, precum *Salomeea* lui Gustave Moreau, hrănind la nesfîrșit imaginația personajului lui Huysmans. Ca un Des Esseintes modern, încerci în fața chipurilor lui Val Gheorghiu o întoarcere, o răsturnare de valori cromatice spre a dezvălui miezul: ele cristalizează frumusețea, angoasa, contradicțiile, întrebările fără răspuns, misterul. *Pălăria albastră* sau *Pălăria albă, Blana de hermină* sînt tot atîtea pretexte care deviază privirea, spre a face tot mai profund misterul feminin.
Preocupat într-o altă perioadă a creației de *Zburători*, de metamorfoza *Icarilor*, Val Gheorghiu este fascinat acum de măreția *Trubadurului*, sau se lasă prins, odată cu *Păsărarul* său, în mrejele ideilor. Fără să fie copleșit de amintiri, imprimă un aer de nostalgie lucrării *Zăpezile de altădată*.
Naturile statice sau *Obiectele*, cum își intitulează unele din lucrări, fac parte din universul său, ca o prezență necesară, ele formînd un sistem semnificativ, un limbaj, o adevărată poetică după cum le considera Francis Ponge, și de aici, Braque. Aglomerația obiectelor din compozițiile sale simte nevoia unei liniștiri, făcută de artist printr-o pată mai largă. denumind-o apoi: *Eșarfa albastră, Vaza roșie* etc, Este aici o punere în ecuație pe care Val Gheorghiu o rezolvă, ca în toate compozițiile, de altfel, cu lejeritate, cu siguranță, și, în același timp, cu discreția omului stăpîn pe sine și pe mijloacele de expresie.

adrian-silvan ionescu

valeriu goncearuc ● palatul culturii — iași

Un semi-naivism autoimpus, bine susținut compozițional și cromatic, face din pictura lui Valeriu Goncearuc o operă de mare vigoare plastică, încărcată de mister și inventivitate. Subiectele sale, căutate în tradițiile populare, în sărbătorile de iarnă și de primăvară, în riturile de trecere și agrariene, dau multiple unghiuri de prezentare personajelor, uneori abia schițate, doar sugerate de o linie sau o pată care le decupează profilul, ca unor spectre, alteori conturate cu un duct puternic modulat. Pictorul are preferință pentru dominantele de culoare ce-i împart lucrările în zone clar delimitate de rece sau cald, cu gingașe acorduri în aceeași gamă. Pînzele sale sînt populate de personaje de circ, de commedia dell'arte, de mascați din vicleimurile noastre sau din teatrul de păpuși de bîlci. Astfel prind viață Arlechini și Colombine, Pantalone și Scapin, Vasilache și Mărioara, la care disproporțiile și caricaturizările sînt firești — capete mari, trăsături schematizate sau șarjate, torsionări, impostări și secționări de tip Chagall (chiar felul de desenare al ochilor, al capetelor de capre sau cai și o anumită paletă de tonalități electrice sînt tributare acestuia). Unele chipuri au ceva din fizionomiile frescelor medievale, într-o mixtură de gotic și bizantin. Felul de a figura vegetația luxuriantă, unele frunze cărnoase ca și chipurile antropomorfizate ale unor animale îl îndatorează pe autor operei marelui naiv care a fost Rousseau Vameșul. Acestea sînt însă doar elemente disparate pe care Valeriu Goncearuc le-a selectat și preluat din bogatul său muzeu imaginar pentru a accentua latura carnavalescă, veselă, a picturii sale, în care știe să se păstreze, totuși, original ca ideatică și fel de concepere a lucrărilor, toate încărcate de simbolurile mitologiilor proprii, rod al unei fantezii bogate și bine mînuite.

un fragment de steatit figurativ descoperit la isaccea

gh. mănucu-adameşteanu

Aşezarea de la Isaccea — unde o parte dintre cercetători au localizat vestitul dar enigmaticul oraş Vicina — a început să fie cercetată arheologic din anul 1955[1], prin mici sondaje repetate în anii 1956, 1966—1967; 1970—1971 şi 1973, care însă nu s-au permanentizat şi nu s-au transformat într-o săpătură arheologică sistematică, cum poate ar fi meritat cu prisosinţă acest centru deosebit de important din nordul Dobrogei[2].

Această situaţie a fost compensată într-o mică măsură prin publicarea unor materiale descoperite întîmplător — în special monede şi sigilii, obiecte ce se găsesc din abundenţă pe plaja Dunării sau pe platoul cetăţii, alături de numeroase alte materiale arheologice[3].

Dintre aceste descoperiri vom prezenta o piesă cu caracter de unicat la noi în ţară[4]. Este un steatit verzui-deschis, de formă rectangulară, pe care erau reprezentate mai multe personaje. Pe fragmentul păstrat este redat în relief un personaj masculin din care se păstrează doar partea superioară a corpului. Prezenţa unui nimb ne sugerează că ne aflăm în faţa unei reprezentări cu caracter religios. Capul, cu păr buclat dispus pe trei rînduri, este uşor înclinat şi întors spre dreapta, direcţie în care privesc şi ochii larg deschişi. Poziţia corpului şi orientarea privirii indică prezenţa alături a unui alt personaj. Faţa prelungă este încadrată de mustaţă şi o barbă ascuţită ce cade în şuviţe. Este îmbrăcat cu o mantie ce-i cade pe spate, prinsă la gît cu o fibulă rotundă. De sub ea apare o armură foarte clar vizibilă, ce acoperă partea păstrată din corp. Prezenţa armurii ne indică faptul că acest personaj poate fi identificat cu un sfînt militar. Fragmentul în starea în care se păstrează are următoarele dimensiuni: l = 35 mm; l = 22 mm; gr. = 7 mm.

Plăcuţele din steatit cu figuri în relief apar în număr mare în arta bizantină în perioada dinastiilor Macedoneană şi Comnenă, cînd are loc o înflorire deosebită a artelor minore[5]. Steatitul este un material ce cunoaşte două variante: de culoare verde deschis, cum este cel de la Isaccea şi care se lucra la Constantinopol, şi cenuşiu-deschis, care se lucra la Thesalonic[6].

În această perioadă steatitul se substituie în mare măsură fildeşului, determinînd o schimbare în tematica reprezentărilor, dintre care cele mai numeroase şi totodată mai frumoase sînt imaginile de sfinţi militari individuali sau în grup[7].

Iconografia reprezentării lor este în general aceeaşi. Excepţie fac două plăcuţe anterioare celei de a doua jumătăţi a secolului XI; în prima apar sfinţii Dimitrie,

Teodor Stratilat, Gheorghe şi Procopiu, iar în a doua doar primii trei sfinţi apărînd ca martiri[8]. Începînd cu jumătatea secolului XI, sfinţii apar îmbrăcaţi cu armuri sau veşminte militare şi cu arme tradiţionale: sabia, lancea şi scutul. Ca o excepţie, pe o plăcuţă descoperită la Salonic, Sf. Dimitrie are pe umărul stîng un arc[9]. Armele, în general, rămîn aceleaşi şi, de aceea, singurul indiciu ce ne poate ajuta la identificarea sfinţilor îl constituie ovalul feţei. Sfîntul Gheorghe este reprezentat cu faţa rotundă, încadrată de o frizură bogată; Sf. Dimitrie are ovalul feţei alungit şi pregătindu-se să-şi scoată sabia, poziţie ce-i este caracteristică[10]. Sf. Gheorghe şi Sf. Dimitrie, împreună sau separat, constituie personajele predilecte pentru reprezentările de sfinţi militari din această perioadă. Mult mai rar apare Sf. Teodor. Acesta, spre deosebire de ceilalţi care sînt prezenţi tineri, apare matur şi cu barbă[11]. Este reprezentat atît Sf. Teodor Tiron cît şi Sf. Teodor Stratilat, pe o plăcuţă de fildeş apărînd chiar împreună. Singurul element care-i poate diferenţia într-o oarecare măsură este barba: la primul este ascuţită, în timp ce la al doilea este stufoasă[12]. Alături de aceştia apare şi Sf. Eustaţiu, care prezintă multe asemănări cu sfinţii Gheorghe şi Dimitrie. O singură dată, pe fildeş, el apare cu barba stufoasă[13].

Pe baza acestor consideraţii credem că putem identifica personajul reprezentat pe plăcuţa de la Isaccea cu Sf. Teodor Tiron. Lipsa decorului pe nimb şi a ancadramentului ce apare deasupra sfinţilor — elemente caracteristice pentru secolul XII — ne determină să propunem datarea piesei de la Isaccea în a doua jumătate a secolului XI[14].

Imaginea sfinţilor militari este des întîlnită pe cele mai diverse materiale, începînd să apară din timpul dinastiei Macedonene. Printre primele mărturii putem menţiona mozaicul din biserica mînăstirii Sf. Luca din Focida, construită la sfîrşitul secolului XX, unde apar Sf. Teodor Tiron şi Sf. Dimitrie[15]. În aceeaşi tehnică este redat Sf. Dimitrie în mănăstirea Sf. Mihail din Kiev, iar pe un mozaic portabil aflat la Ermitaj apare Sf. Teodor[16]. Pe fildeş apar reprezentaţi în grup, cum demonstrează piesele aflate în muzeele din Paris şi Veneţia[17]. Individual, sînt frecvent reprezentaţi pe sigilii, personajul preferat fiind în acest caz Sf. Gheorghe[18]. Mai rar apar în miniaturi, în email, bronz, argint sau aur[19].

La noi în ţară reprezentările cu această temă sînt mai rare. Astfel, cîteva inele din bronz, descoperite tot la Isaccea, au reprezentaţi pe chaton, prin incizie, unul sau doi sfinţi militari[20]. O descoperire similară — un medalion din chihlimbar avînd redat, în relief, un sfînt — provine de la Nufăru (jud. Tulcea). Reprezentări de sfinţi militari mai apar şi pe unele sigilii din această perioadă[21]. Seria acestor descoperiri este completată de o amuletă provenind de la Sălacea (Bihor)[22]; ultimele descoperiri — care sînt şi din punct de vedere cronologic cele mai tîrzii — provin de la Mangalia — un vas de sticlă pe care apare Sf. Gheorghe călare — şi din Moldova (Viişoara) — o plăcuţă de bronz, cu aceeaşi reprezentare, pe avers avînd în plus imaginea arhanghelilor Mihail şi Gavril[23].

Piesa prezentată în lucrarea de faţă constituie astfel un unicat printre descoperirile de acest tip din ţară. Descoperirea ei contribuie din plin la completarea imaginii pe care ne-o putem face despre nivelul vieţii materiale şi spirituale a locuitorilor Isaccei, important centru economic, politic şi cultural din nordul Dobrogei la începuturile evului mediu.

---

1. Pentru mărturiile scrise despre cetatea de la Isaccea vezi Silvia Baraschi. *Izvoare scrise privind aşezările dobrogene de pe malul Dunării în secolul XI—XIV*, Rev. Ist. 34, 1981, pp. 335—337 Pentru varianta în limba germană vezi *Dacoromania*, 4, 1977—1978, pp. 54—56.
2. I. Barnea, *Noi descoperiri la Noviodunum*, *Peuce*, VI, 1977, pp. 103—108; Ion şi Alex. Barnea, *Săpăturile de salvare de la Noviodunum*. Peuce IX, 1980, pp. 97—106.
3. Gh. Mănucu-Adameşteanu, *Descoperiri mărunte de la Isaccea*, *Peuce*, IX 1980, pp. 237—256 cu bibliografia respectivă.
4. Piesa a fost găsită întîmplător în perimetrul cetăţii, în prezent face parte din colecţiile Muzeului « Deltei Dunării » din Tulcea.
5. *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 183.
6. A. Bank, *Les Stéatites, Essai de classification, méthodes de recherches*: XVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1970, p. 356.
7. *L'art byzantin...* p. 189
8. A. Bank, op., p. 362; G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, III, Paris, 1905, pl. I.
9. Ibidem, p. 129.
10. A. Bank, *op. cit.*, G. Schlumberger, *L'épopée byzantine...*, II Paris, 1900, p. 45, 57, 273; *Early Cristian and Byzantine Art. The Walters Art Gallery*, Baltimore, 1947, p. 120, cat. 538 p. 121, cat. 606; K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dunbarton Oaks Collection*, Vol. III. *Ivoires and Steatites*, Washington, 1972, p. 95, cat, 35, p. 97—98. cat. 38; A. Bank. *Vizantiskoe isstkustvo v sobraniah Sovetskogo Soiuza*, p. 358 şi fig. 155; *Carevgrad-Tărnov*, II, Sofia, 1974, p. 270—277, şi fig. 93.
11. A. Bank, *Les Stéatites...* p. 363; K. Weitzmann, *op. cit.*, p. 95, cat. 35; *L'art byzantin...*, p. 201, cat, 123.
12. G. Schlumberger, *L'épopée byzantine...*, I, Paris, 1896, p. 64; Gh. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1926, p. 662—663.
13. Vezi nota 9.
14. A. Bank, *op. cit.*, passim.
15. G. Schlumberger, *L'épopee byzantine...*, II, p. 197, 545.
16. Idem, I, p. 309.
17. Gh. Diehl, *loc., cit.*: A. Bank, *Vizantiskoe isskustvo...*, p. 353 şi fig. 126.
18. G. Schlumberger. *L'épopée byzantine...*, II, p. 433, 468; Idem, III, p. 322, 429; Idem, I, p. 585.
19. Idem, II, p. 184, 493; Idem, III, p. 321.
20. I. Barnea, SCN, 4, 1968, p. 240—241 şi fig. 2; Idem, SCN, 6, 1975, p. 161 şi pl. II; I. Mititelu şi I. Barnea, *Studii şi cercetări de istorie veche*, k7, 1966, 1, p. 46—47 şi fig. 5. Medalionul de la Nufăru este inedit.
21. Gh. Mănucu-Adameşteanu, *Peuce*, X, sub tipar.
22. Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, III, Bucureşti 1976, p. 144 şi fig. 116
23. Ghenuţă Coman, *Repertoriul arheologic al jud. Vaslui*, Bucureşti, 1980, p. 265 şi fig. 161/9.

---

prezenţe româneşti

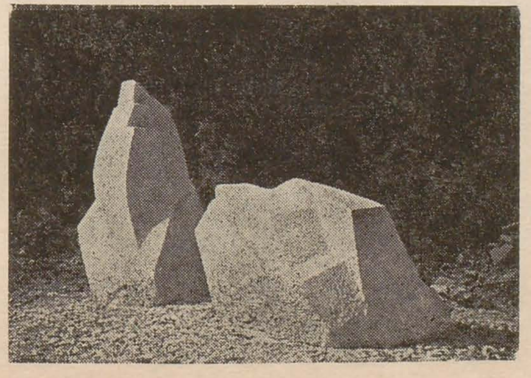
villány '86

dinu rădulescu

Coloniile de creaţie ale comitatului Baranya, cu sediul în oraşelul Siklos (unde există şi o tabără de ceramică excepţional dotată tehnic), patronează şi tabăra de sculptură de lîngă satul Villány, una dintre primele din Europa. Organizată pentru prima oară cu vreo 19 ani în urmă într-o carieră abandonată, ea reuneşte, cîteva luni pe vară, 8—10 sculptori din toată lumea. Peisajul e frumos: un deal de 4—500 m, cu aspect de munte, datorită apariţiei sale singulare într-o zonă relativ plată; cariera ca o muşcătură aproape circulară, dezvelind un perete stîncos de cca 40 m înălţime, din care se scurg valuri de pietre în dezordine; vegetaţie săracă, de tip mediteranean (zona e rezervaţie naturală), piatră foarte tare (o semimarmură), climă foarte uscată în perioada iulie-august. Zonă viticolă cunoscută. În spaţiul de la poalele carierei s-au adunat, în timp, zeci de sculpturi (unele executate în pietre mai scumpe, importante). Senzaţia este de sufocare şi excesivă varietate (de la adevărate lucrări de tabără pînă la bibelouri mărite).

Participanţii la ediţia 1986 (Colin Foster — Anglia — organizator, Mary Kenny — Anglia, Georges Dubon — Franţa, Farkás Adam şi Zsakó Istvan — Ungaria) şi-au propus crearea unui spaţiu expresiv, incluzînd lucrările şi peisajul totodată, într-o zonă rămasă liberă chiar la picioarele zidului carierei. Asta a presupus o intervenţie masivă în peisaj (cu buldozere şi macarale), modelîndu-se terenul în funcţie de sculpturile respective. Lucrările propriuzise vor fi realizate în anul următor.

DINU RĂDULESCU: Cavaler

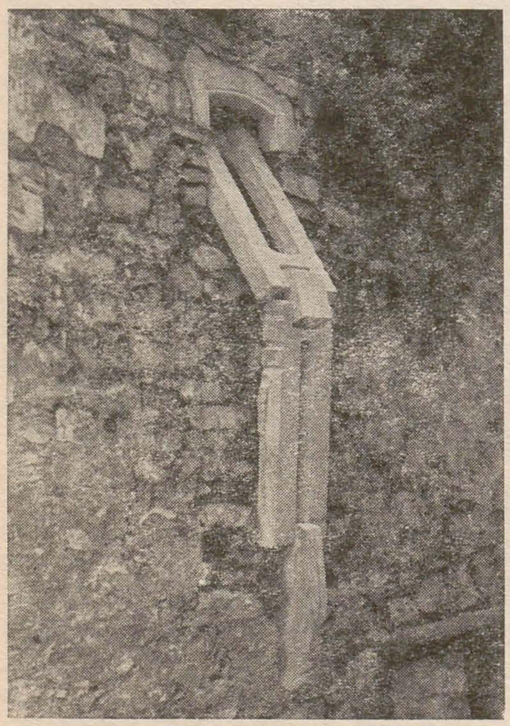


Eu mi-am propus să termin sculptura chiar în 1986. Este o figură culcată, din două piese, (« Cavaler » — 215/390/142cm), sugerînd o curgere de volume cu structură oarecum « cristalină », care încearcă să reia mişcarea şi aspectul plastic al valurilor de pietre în faţa cărora e amplasată. Problema pusă a fost evitarea aspectului « sculptură de muzeu rătăcită în natură », fără a cădea în cealaltă extremă (două pietre prea « naturale », confundîndu-se cu mediul ambiant). Dificultăţile de ordin tehnic (tăria pietrei nu permitea cioplirea obişnuită) au fost depăşite cu ajutorul unor foarte bune scule electrice de tăiat şi şlefuit. Eficiente la lucrări de dimensiuni mari, ele prezintă dezavantajul de a fi foarte obositoare (din cauza vibraţiilor). Singura « lipsă » importantă în organizarea taberei este absenţa unor oameni de ajutor. Tăria pietrei şi timpul scurt cereau aşa ceva. Despre succesul proiectului (care a fost asistat şi de arhitecţi peisagişti, critici de artă etc.), nu se

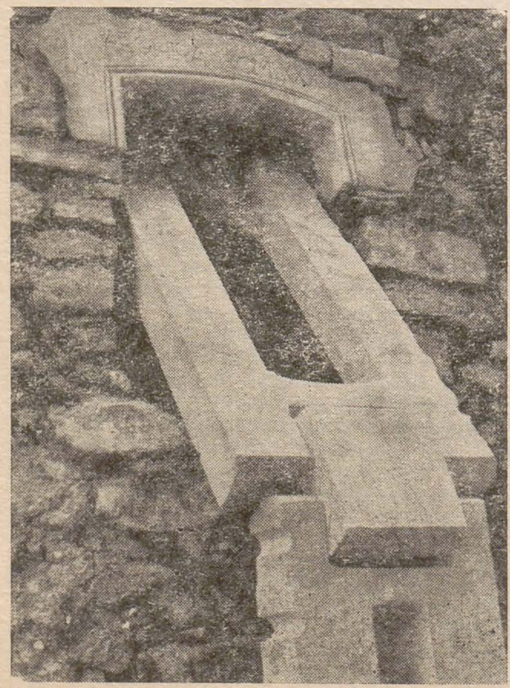
poate vorbi înainte de finalizarea viitoare. Rămîne, deocamdată, utilitatea schimbului de experiență între oameni veniți de la mari depărtări, cu pregătiri diferite, capabili totuși să se înțeleagă și să conlucreze. Demnă de remarcat preocuparea organizatorilor de a pune în valoare munca sculptorilor: Villány este inclus în circuitul turistic internațional pentru Muzeul Vinului, dar și pentru tabăra de sculptură. Patru paznici veghează asupra lucrărilor 24 de ore fără întrerupere, vînd bilete de intrare și cataloage, dau informații suplimentare turiștilor. Intenția e frumoasă, dar uneori se creează situații neplăcute. Afluxul prea mare de turiști strică «atmosfera» acestui ansamblu de sculpturi în aer liber.

prezențe românești

● Continuînd «răspîndirea» *Interferențelor* sale, *Alexandru Călinescu-Arghira* a participat, în perioada 20 iunie—5 iulie 1986 la simpozionul de sculptură în aer liber de la Aubagne (sudul Franței), cu care prilej i s-a decernat și diploma de onoare a manifestării. Simpozionul, organizat de municipalitate, a fost prezidat în mod onorific de celebrul César, un alt fiu al sudului, bucurîndu-se de prezența și atenția unei personalități critice ca Pierre Restany. Lucrarea sculptorului român, cu o înălțime de 150 cm, executată în marmoră de Carrara, va fi amplasată într-una din clădirile publice ale orașului.

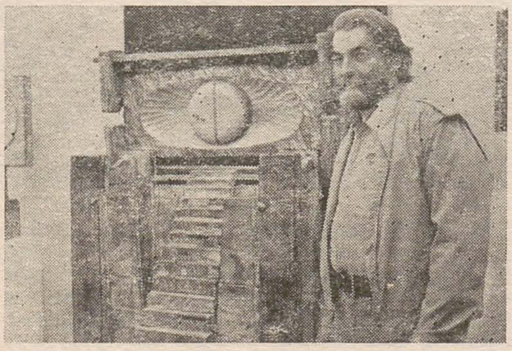


ALEXANDRU CĂLINESCU ARGHIRA: *Interferențe*



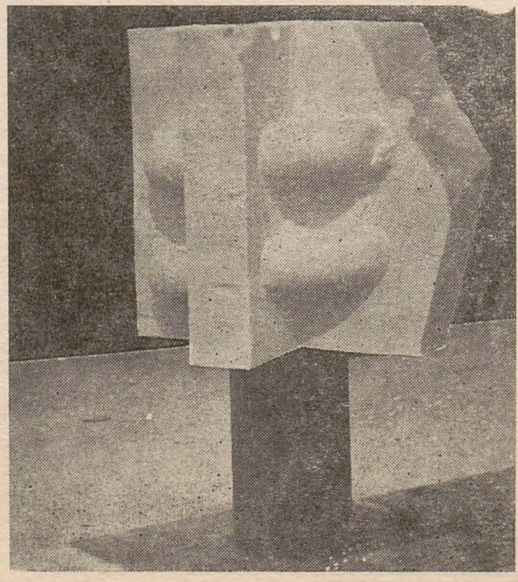
ALEXANDRU CĂLINESCU ARGHIRA: *Interferențe*

La scurt timp după aceea, Alexandru Călinescu-Arghira se afla în Italia, la Pognano, pe malul lacului Como, unde a avut loc un alt simpozion de sculptură între 29 august — 7 septembrie 1986. Exploatînd în mod ingenios vechea arhitectură acestei așezări de munte, sculptorul a realizat de această dată o piesă ambiantă, un asamblaj de aparență tehnicistă, cu forme precise, tăioase, care iese în mod neașteptat printr-unul din meterezele zidului cetății. Încastrarea unui ancadrament «mimetic» sporește efectul lucrării, care a obținut, de altfel, premiul I.



VICTOR GAGA: *Ladă de zestre*

● *Victor Gaga* a deschis în perioada 5—29 mai 1986 o expoziție personală la Galeria municipală din Sindelfingen (R.F.G.). Manifestarea a cuprins un număr impresionant de desene (150) și 34 sculpturi, din ciclul abstracțiunilor «solare», lucrări stilizînd brâncușian elemente cosmice și structuri funcționale ale pieselor etnografice din lemn (mobilier, detalii de arhitectură, instrumente casnice).



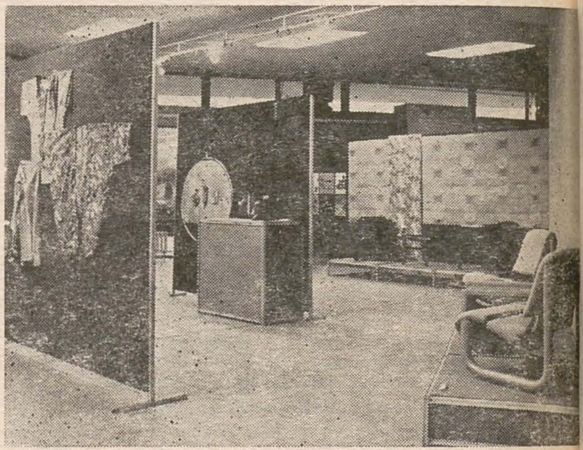
ALEXANDRU CĂLINESCU ARGHIRA

prezențe românești

expoziție românească de design la berlin—r.d.g.

ioan dragoș

În perioada 16—28 II 1987 a fost deschisă la Berlin—R.D.G. o expoziție de design românesc, manifestare care se înscrie în cadrul schimburilor culturale dintre R. S. România și R.D. Germană, între uniunile de creație ale artiștilor plastici din cele două țări. Din România, 24 designeri membri ai Uniunii Artiștilor



Plastici, au prezentat produse și prototipuri, rod al preocupărilor în cele mai importante domenii ale activității de design. Manifestarea, fără să fie o prezentare exhaustivă, oferă o imagine de ansamblu a potențialului de creație în acest domeniu. Trebuie să notăm că aceasta este prima expoziție de design românesc la Berlin. Deschisă în sala de expoziții de la baza turnului televiziunii, manifestarea s-a înscris ca o contribuție la cunoașterea mai bună de către publicul german a preocupărilor artiștilor plastici din România, angajați în procesul de creație și modernizare a produselor industriei noastre. Exponatele — produse de serie și prototipuri — au ilustrat domenii diverse. Astfel au fost expuse din domeniul designului industrial: electronică — Ghilduș Alexandru, Panduru Mircea, Nestor Alexandru; construcții de mașini — Vasilescu Dan, Găină Dorel; optică industrială — Ghilduș Alexandru; produse de marochinărie și încălțăminte — Marinescu C-tin.; marochinerie-textilă — Ioan Dragoș, jucării — Cristian Vasile, Svetlana Utto, Laurențiu Ruță; imprimeuri textile — Elvira Preoteasa. Un alt domeniu abordat, cel al produselor pentru interiorul locuinței: mobilier — Popa Ion și Calboreanu Vlad, Șuteu Cezar, Rusu Mariana, Tatoli Cristian; corpuri de iluminat — Ghilduș Alex, Nestor Alex.; draperii — Elvira Preoteasa și Svetlana Utto. Sticlărie funcțională și decorativă au prezentat: Anghelache Laurențiu, Radu Popovici. Designul vestimentar (confecții, obiecte pentru vestimentație din piele, accesorii) a fost bine reprezentat de creațiile designerilor Dragoș Paulina, Elvira Preoteasa, Marinescu C-tin, Vișan Radu, Dulea Mihaela, Svetlana Utto.

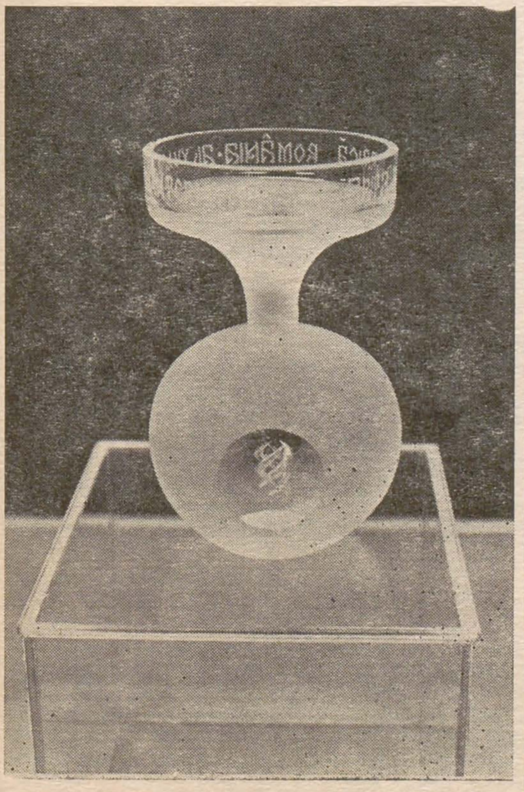
Un aspect care s-a făcut bine remarcat a fost numărul mare de obiecte expuse care sînt produse în serie (cele prezentate în stadiul de machetă fiind însoțite de fotografii); astfel sînt produsele de optică industrială, construcții de mașini, produse ale industriei ușoare (marochinerie, încălțăminte și confecții), jucării, produse de sticlărie funcțională.

Berlin — aspect din expoziție
Berlin — aspect din expoziție

Produsele din domeniul designului vestimentar au suscitat o atenție deosebită din partea publicului prin noutatea concepției și calitatea execuției. Sectorul de industrial—design, de altfel cel mai bine reprezentat, reflectă domenii e majore în care este angajată creația designerilor din România, efortul creatorilor de a se înscrie la cotele celei mai înalte calități.

În domeniul creației de obiecte decorative pentru interior trebuie să remarcăm produsele prezentate de Anghelache Laurențiu — sticlărie, Popovici Radu — vitraliu, Marinescu C-tin. — lucrări decorative din piele.

Expoziția s-a bucurat de succes, înregistrîndu-se un număr mare de vizitatori și specialiști, care s-au interesat îndeaproape de produsele expuse. De asemenea, ziare berlineze au consemnat evenimentul ca o manifestare de interes care reflectă bunele relații de colaborare în domeniul schimburilor culturale, dar și ca factor de promovare a creației românești de design, a produselor românești. Manifestarea a făcut dovada potențialului ridicat de creație cît și a gradului înalt de competitivitate în acest domeniu. Ea s-a desfășurat în condiții din cele mai bune prin grija organizatorilor — Oficiul de expoziții al Uniunii Artiștilor Plastici



germani și Oficiul de expoziții al Ministerului Culturii al R.D.G. Astfel sala de expoziții de la baza turnului televiziunii, sală de interes pentru vizitatori, și condițiile de prezentare, care au pus în valoare exponatele, au contribuit la reușita manifestării.

cenaclul din francavilla al mare
(galeria eforie, bucurești, mai 1987)

ruxandra balaci

În cadrul unei ample serii de raporturi cu caracter cultural româno-italiene s-au desfășurat la București, în săptămîna 4—10 mai 1987, « Zilele culturii din Abruzzo », sub auspiciile evocării marelui scriitor italian Gabriele D'Annunzio, a ambianței din epoca sa.

Urmînd trama tradițională și complexă a unui « dialog al artelor », au avut loc următoarele manifestări : conferințe despre Gabriele D'Annunzio și lecturi din poemele sale, însoțite de o expoziție de fotografii și documente : « Abruzzo : de la Ovidiu la D'Annunzio » (la Muzeul Literaturii Române) ; filmul « Inocentul » — viziunea cinematografică a lui Luchino Visconti asupra omonimului roman d'annunzian ; concert avînd în program lucrări de Francesco Paolo Tosti, compozitor, membru al Cenaclului din Francavilla ; expoziția de artă plastică « Cenaclul din Francavilla al Mare — Michetti, Barbella, Cascella » (Galeria Eforie).

În atmosfera de fervent entuziasm cultural din Italia ultimului sfert al veacului trecut, ecou al recentei unificări, inițiative de valorificare a unor zone cu specific local, în vederea reafirmării unui patrimoniu național închegat, nu sînt rare. O asemenea tentativă este « Cenaclul din Francavilla al Mare », grupînd personalități literare și artistice precum F. P. Michetti, C. Barbella, compozitorul F. P. Tosti, D'Annunzio, mai tîrziu Vincenzo Scarfoglio, M. Serao, Eleonora Duse, Emile Bertaux etc. Fără ambiția de a patrona experiența novatoare, Cenaclul este important ca factor cultural polarizator, la un moment dat, al unor potențe artistice, ca loc de fertil debut și incitație creatoare. Aici, D'Annunzio scrie numeroase poeme și primul său roman, « Plăcerea » ; tot aici, inspirat de tabloul cu același nume al lui Michetti și mînat de comuna lor pasiune pentru tragediile populare ambientate în regiunea natală, realizează capodopera sa dramatică « La Figlia di Iorio », dedicată prietenului său pictor : « am adunat pentru tine în mai multe pagini. . . ancestrala poezie a oamenilor noștri : acea poezie pe care tu primul ai înțeles-o și pe care dintotdeauna o iubești. Aici se află imaginile fericirii și durerii oamenilor noștri, se află cerul invocat cu sălbatică credință. . . »

S-au subliniat ascendentul și relația de discipolat estetic pe care conservatorul Michetti a exercitat-o inițial asupra tînărului D'Annunzio, marele « decadent » de mai tîrziu, estetizantul și rafinatul, personalitate de anvergură a literaturii europene. Reședința lui Michetti (sediul cenaclului — anterior mănăstire franciscană), a fost mult timp loc de refugiu creator pentru poet, iar triada Michetti-Tosti-D'Annunzio a făcut vogă în Italia « fin de siècle ».

Precoce absolvent al Institutului de Arte Frumoase din Napoli, *Francesco Paolo Michetti* (Tocco di Casauria 1851 — Francavilla al Mare 1929) se întoarce în regiunea natală pe care nu o va mai părăsi (cu excepția unui scurt răstimp cînd expune la Salonul Oficial parizian), propunîndu-și să se dedice de unul singur « studiului realităților din Abruzzo » ; legăturile afective care-l unesc de pămînturile de la poalele Maiellei devin din ce în ce mai pregnant prezente în opera sa — « fastuos poem pictural de el dedicat Abruzzo-ului sacru și pastoral » (Sillani), permițînd, așa cum s-a relevat, stabilirea analogiei cu verismul lui Verga din claustrata lume siciliană.

Pictura lui Michetti (căreia lesne i se poate reproșa dimensiunea excesiv anecdotizantă și idilică), înfățișează, cu mijloacele tradiției conservator-academiste, teme pastorale, cîmpenești, legende populare etc. Este de menționat și activitatea de gravor-ilustrator al versurilor d'annunziene (în care sînt sesizabile împrospătătoare influențe Art Nouveau). Printre lucrările prezentate la Galeria Eforie, de interes documentar sînt, pe lîngă autoportret, portretele lui Barbella, Tosti, D'Annunzio. O mai mare spontaneitate și libertate de factură este atinsă în acuarela « Recolta măslinelor ».

Alt artist activ în Cenaclu este *Constantin Barbella* (Chieti 1852 — Roma 1925), ilustrînd în sculptură aceleași tendințe pe care le reprezintă Michetti în pictură. Registrul preocupărilor pentru redarea minuțioasă și detalierea naturalistă este documentat mai ales de portrete (« Bustul compozitorului Gaetano Braga », « Țăran în costum din Scanno »). În lucrări din terracotta, de mici dimensiuni, ca « Sărutul » sau « Crezi în mine », cade și el sub incidența idilismului galant sau a unui intimism artificios, atenuat într-o oarecare măsură de prospețimea, grația rococo a modeleului și de abilitatea cu care compune. Mai interesante sînt lucrări precum « Triste storia », bronz din tinerețe în care anecdoticul este estompat de remarcabile efecte luministice, de impostare etc., sau « Deșteptarea » — sintetic modelată.

În descendența ideală a direcției critice promovate de Michetti și Barbella se situează pictura și grafica practicată de *Basilio Cascella* (Pescara 1860 — Roma 1950), prezent în expoziție cu doar două lucrări : « Autoportret din tinerețe » și « Țigancă din Pescara » ; filiației stilistice (la Cascella fiind identificabile nota de sporită picturalitate, efecte de pastă, reducții cromatice — un chiaroscuro predominant) i se adaugă cea iconografică : numeroase portrete, figuri tipice, port și peisaje din Abruzzo.

agenda u.a.p.

În luna martie au avut întrevederi cu reprezentanți ai conducerii Uniunii Artiștilor Plastici următoarele personalități de peste hotare: *Filoteo Samaniego*, Ambasadorul Republicii Ecuador la București și *Oswaldo Moreno*, pictor, cu ocazia deschiderii expoziției acestuia la galeria Eforie; *Cristophe Bogrand*, reprezentantul firmei de modă «Printemps» — Paris; *Francisco I. Ossa Concha*, însărcinatul cu afaceri al Republicii Chile la București; *Lilia Pervanova*, redactor la televiziunea bulgară; *Grianfranco Silvestro*, directorul Institutului Italian de cultură din București; *Yuan Xuo*, consilier, *Oian Yabin*, prim-secretar și *Zhao Li* atașat de la ambasada Republicii Populare Chineze la București; *Xio Guohua*, corespondent de presă al agenției chineze Xinhua la București.

Au reprezentat Uniunea Artiștilor Plastici ca delegați oficiali peste hotare următorii artiști plastici: *Alexandru Ghilduș*, designer și *Dionisie Popa*, artist decorator, în cadrul schimburilor culturale dintre uniunile de creație din România și U.R.S.S.; *Nicolae Corneliu*, grafician, ca participant la tabăra internațională de afiș politic de la Riga/Letonia—U.R.S.S. Au participat la expoziții peste hotare următorii artiști: *Traian Brădean* și *Iacob Lazăr* (Concursul Internațional de portret Paul Louis Weiller, Paris); *Virgil Mancaș*, (expoziție personală de pictură la Kleine Galerie, Weiblingen — R.F.G.); *Virgil Luscov* și *Octavian Covaci* (Expoziția Internațională de desene umoristice despre sport, Ancona—Italia).

calendar

munteanu, nicolae, toma, pictor
n. 26 mai 1937, Cluj
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu» (1965)

popa, almășan, doina, pictor scenograf
n. 31 mai 1957, Cluj
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1962)
Debut: 1962

dumitrescu, maria, istoric de artă
n. 14 mai 1932, București
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1955)
Debut: 1952

szervatins, elena, pictor
n. 10 mai 1932
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu»
Debut: 1958

cosma, gheorghe, critic de artă
n. 23 mai 1927, Șerbănești (Vîlcea)
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu» (1960)
Debut: 1948

nicolescu, buzău, constanța, artist decorator
n. 21 mai 1927, Calafat
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu»
Debut: 1952
1974 — Premiul (colectiv) pentru prototip, acordat de U.A.P.

zsigmond, atilla, pictor
n. 16 mai 1927, Tg. Mureș
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu»
Debut: 1945

cernevsky, livia, sculptor
n. 7 mai 1922, Timișoara
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu», 1955
nemeș, mihail, pictor scenograf
n. 1 mai 1922, Boteni (Cluj)
Studii: I.A.P. «Ion Andreescu»
Debut: 1946

vasiliu, valentin, grafician
n. 12 mai 1922
Studii libere de artă
Debut: 1944
1973 — Premiul III la Bienala Internațională de caricatură (Italia)

drocsay, imre, grafician
n. 15. mai 1912, Miercurea Ciuc
Studii: I.A.P. «Nicolae Grigorescu»
Debut: 1941

barlo iacubovici, elena, pictor scenograf
n. 10 mai 1905
Studii de pictură la Paris (1932—1936)
Debut: 1923

băjenaru, dan, pictor
n. 11 mai 1900, Pitești
Studii de pictură în Franța
Debut: 1925

ciupe, aurel, pictor
n. 16 mai 1900, Lugoj
Studii: Academia de arte frumoase, Iași;
Institutul de arte frumoase, Roma;

Debut: 1924
1957 — Maestru emerit al artei
1964 — Laureat al Premiului de Stat
1967 — Profesor emerit
1979 — Premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României»

radu, silvia, rhea, pictor
n. 17 mai 1900, Ocna Mureș
Studii: Școala de arte frumoase, București
Debut: 1928
1951 — Premiu la Festivalul Mondial al tineretului, Helsinki
1969 — Premiul «Ion Andreescu» al Academiei R.S.R.
1981 — Premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României»

Erată

În articolul dedicat lui Ștefan Sevastre, în numărul 12/1986, au apărut cîteva erori, pe care le corectăm:
— la p. 22, col. 1, în loc de «69 de ani» se va citi «*60* de ani».
— la p. 23, sfîrșitul col. 1, începutul col. 2, în loc de «reperele figurative încep să fie constituite», se va citi «reperele figurative încep să fie *substituite*».
— la p. 40 («Dans ce numéro»), la art. «Ștefan Sevastre», în loc de «Né en 1929» se va citi «Né en *1926*» și în loc de «Athène» se va citi «*thèmes*».

dans ce numéro:

Considérant avec une attention suivie et constructive une tradition installée dans l'art roumain depuis environ vingt ans, la revue ARTA consacre chaque année un numéro entier aux Symposiums de sculpture monumentale en plein air. Profitant de ce repère stable — les «Symposiums de sculpture 1986» — le présent numéro se propose de mettre en lumière des secteurs représentatifs de l'histoire passée et présente de la plastique roumaine et de la sculpture en général. Rémémorant l'apport de Karl Storck (1826—1877) en tant que l'un des premiers sculpteurs de la Roumanie moderne, Mihai Ispir analyse avec sagacité son appartenance au classicisme (l'obsession de la linéarité) ainsi que les répercussions de son activité d'orfèvre dans la sculpture monumentale de l'artiste. S'il avait vécu, le sculpteur Ion Jalea (récemment disparu) aurait accompli en 1987 cent ans. Sa longue et intense activité, produisant des œuvres à l'échelle minuscule aussi bien qu'à l'échelle monumentale, des académies et des portraits autant que des compositions historiques et des dessins, a marqué inévitablement le paysage de la plastique roumaine. Les trente années écoulées depuis la disparition de Constantin Brancusi offrent une fois de plus l'occasion de rémémorer la figure légendaire de celui qui a renversé les principes de la sculpture contemporaine. Par les soins de Barbu Brezianu, l'éminent exégète de l'œuvre de l'artiste, qui a réuni et présenté les auteurs — deux jeunes gens d'antan, contemporains de Brancusi — un philosophe — Petre Tuțea — et un entrethéâtre — Haig Acterian — notent leurs impressions à l'issue de leur entretien conjugué avec le «mage», lequel à cette époque se trouvait en Roumanie pour l'édification des monuments de Tîrgu Jiu. Les articles et les images qui présentent les six symposiums d'art monumental qui ont eu lieu en 1986, demontrent une nouvelle fois la vitalité de la sculpture roumaine justement à la lumière de certains préceptes brancusiens concernant le jeu et la liberté de création.

Les cinq «profils» d'artistes contemporains qui sont tout autant d'incursions dans l'intimité de l'atelier, saisissent avec acuité la diversité stylistique des différentes générations de sculpteurs roumains: du nonagénaire Vasile Vasiliu Falti, un intéressant sculpteur animalier aux aspirations monumentales, disciple spirituel de Barye et de Pompon, à Maria Cocea et Horea Flămând, représentants de la génération moyenne, assimilant chacun à sa manière l'auguste leçon de l'histoire de la statuaire figurative; de Dumitru Şerban, un vigoureux représentant de la jeune génération de sculpteurs de l'environnement à Marcel Chirnoagă, artiste graphique et sculpteur, qui témoigne d'une égale force d'expression dans la gravure et dans le travail du bois.

Le professeur Vasile Drăguț s'attache à présenter au lecteurs roumains l'oeuvre de Roberto Ruta — artiste italien natif de Roumanie, où il fut élevé et fit ses études —, l'une des personnalités marquantes de la sculpture en métal européenne qui vient d'accomplir cette année ses 75 ans.

Enfin, dans le domaine des actions inter-médiales, nous signalons le colloque des jeunes plasticiens et critiques qui s'est tenu à Sibiu, et à l'occasion duquel se sont deroulées pendant une semaine une série de happenings, performances, installations etc.

maria cocea

Née le 21 décembre 1935 à Bucarest. Diplômée de L'Institut d'Arts plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1961). Depuis 1965, elle participe régulièrement aux expositions d'Etat, républicaines, municipales, commémoratives organisées à Bucarest. Exposition personnelle en 1969 à Bucarest. Ses œuvres figurent dans l'exposition d'art roumain organisée à Prague (1968) et dans l'exposition internationale de Berlin (1975).
1966 — IIe Prix pour la sculpture attribué par l'Union des arts plastiques;
1978 — Prix de l'Union des Arts plastiques pour la sculpture, Bucarest.

dumitru şerban

Né le 3 juillet 1948 à Gura Ialomiței (Département de Ialomița). Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest (1977). Débute en 1979. Depuis, il a participé à la plupart des expositions d'Etat organisées à Bucarest aussi bien que dans d'autres centres culturels du pays. Expositions personnelles et de groupe: Arad — 1979, 1981. Participe aux expositions d'art roumain organisées en Hongrie — en 1981 et 1983. Oeuvres d'art monumental: «Memento», un monument aux morts de la IIe guerre mondiale — Bekescsaba (Hongrie), 1984; «Cumpăna apelor» — Villány (Hongrie), 1985.
Organisateur du symposium de sculpture de Căsoaia, dans le cadre duquel il a réalisé deux œuvres (1979, 1984).

vasile vasiliu-falti

Né le 18 novembre 1902 à Fălticeni. Etudes à Paris, à l'Académie des Beaux-Arts, ensuite à l'atelier de Bourdelle (1926—1928). Débute en 1926 à Paris, au Salon d'Automne. En 1927 et 1928 il expose au Salon des Artistes Français. A partir de 1932 il participe aux Salons officiels de Bucarest, puis aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commémoratives. Expositions personnelles à Bucarest en 1932 et 1943. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1947 — Budapest; 1962 — Prague. Sculpteur animalier et portraitiste, il est l'auteur d'œuvres d'art monumental à Mamaïa (Le Phoque), Tulcea (Le Pélican) etc.

horea flămând

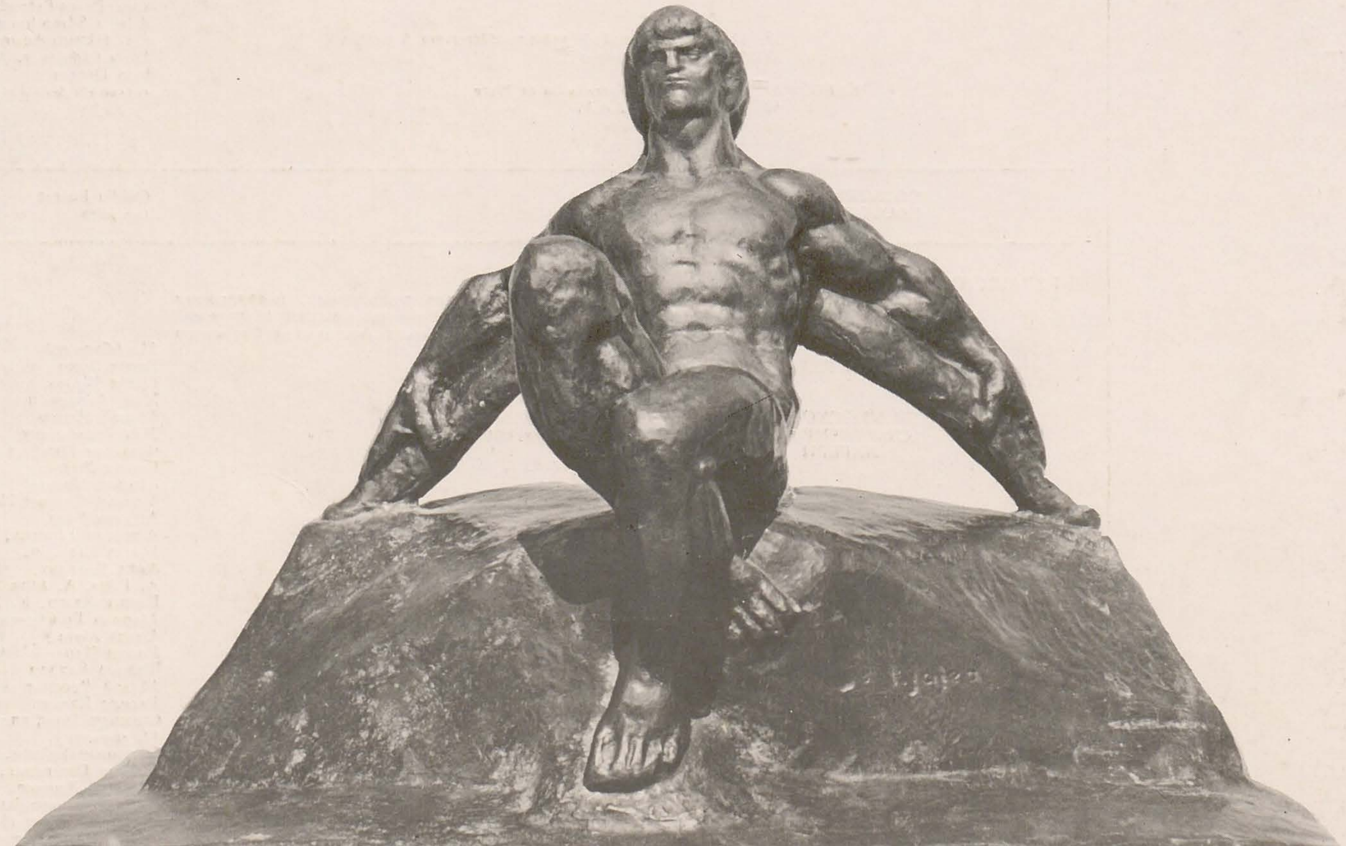
Né le 23 mai 1941 à Alba Iulia. Etudes à l'Institut d'arts plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest. Débute en 1965. Depuis, il a participe aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commémoratives organisées à Bucarest et dans plusieurs centres culturels en Roumanie. Expositions personnelles et de groupe: Bucarest — 1971 ,1973, 1976 1977, 1983; Hattingen — 1977; New York — 1981; Athènes — 1983. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Prague, Bratislava, Budapest, La Haye, Belgrad Lisabonne, Varsovie, Moscou, Sofia, Stockholm, Londres, Jérusalem, Mannheim, Memphis. Expositions internationales: Budapest, Erfurt, Bromsgrove, Berlin, Amiens, Athènes, Padoue, Ravenne, Barcelone, Sao Paulo, St. Luc, Detroit, Ankara.
Prix: 1976 — Prix pour la sculpture attribué par l'Union des Arts plastiques, Bucarest; 1982 — Prix de l'Académie roumaine, Bucarest; 1986 — Art Prize of Osman Hamdi, Ankara.

EDITORIAL	1	Continuitatea unei vocații	ARTA
CRONICA	2	Expoziția republicană de artă plastică a tineretului, dedicată aniversării a 65 de ani de la crearea U.T.C. și a 30 de ani de la înființarea U.A.S.C.R.	M. Abăciței
COMEMORĂRI	5	Constantin Brâncuși (1876—1957)	Barbu Brezianu, Petre Tuțea, Haig Acterian
ANIVERSĂRI U.N.E.S.C.O.	8	Centenar Karl Storck	Mihai Ispir
CENTENAR	10	Ion Jalea: marea vocație a monumentalului	Dan Grigorescu
TABERE	12	Sighetu Marmației	François Pamfil
	14	Oarba de Mureș	Gheorghe Vida
	16	Săliște	Marius Tătaru
	18	Poiana cu Schit (Scînteia, Iași)	Adrian Silvan-Ionescu
	20	Covasna	Adrian Guță
ȘANTIERE ALE ARTEI	22	Izvorul Mureșului	Aurelia Mocanu
TINERE	23	Sibiu	Magda Cârneci, Anca Vasiliu, A. Guță, A. Mocanu, Gheorghe Kazar, C. Dan
PROFIL	26	Vasile Vasiliu-Falti	Marica Grigorescu
ATELIER	27	Dumitru Șerban	Adela Marcu
PROFIL	28	Horea Flămând	Călin Dan
ATELIER	29	Maria Cocea	Theodor Redlow
PROFIL	30	Marcel Chirnoagă	Mihai Drișcu
MERIDIANE	31	Roberto Ruta și nostalgia zborului	Vasile Drăguț
CRONICĂ	32	Trei sculptori	François Pamfil
	33	Jurnalul galeriilor	P. Frâncu, Coriolan Babeți, Ileana Pintilie, Negoiță Lăptoiu, Doina Petrache-Lemny Adrian Silvan-Ionescu
	37	Un fragment de steatit figurativ descoperit la Isaccea	Gh. Mănucu-Adameșteanu
	37	Prezențe românești	Dinu Rădulescu, Ioan Dragoș
MERIDIANE	39	Cenaclul din Francavilla al Mare	Ruxandra Balaci
	40	Agenda U.A.P.	
		Calendar	

COPERTA	I	Tron voievodal	Ovidiu Maitec
COPERTA	IV	Arcaș odihnindu-se	Ion Jalea

EDITORIAL	1	La continuité d'une vocation	ARTA
CHRONIQUE	2	L'Exposition républicaine des jeunes artistes organisée à l'occasion du 65-ème anniversaire de l'Union des Jeunesses communistes et du 30-ème anniversaire de l'Union des Associations d'étudiants communistes de Roumanie	M. Abăciței 9
RESTITUTIONS	5	Les archives Brancusi (1876—1957)	Barbu Brezianu, Petre Tuțea, Haig Acterian
ANNIVERSAIRES UNESCO	8	Centenaire Karl Storck	Mihai Ispir
CENTENAIRE	10	L'impérieuse vocation pour le monument	Dan Grigorescu
SYMPOSIUMS	12	Sighetu Marmației	François Pamfil
	14	Oarba de Mureș	Gheorghe Vida
	16	Săliște	Marius Tătaru
	18	Poiana cu Schit (Scînteia, Jassy)	Adrian Silvan-Ionescu
	20	Covasna	Adrian Guță
CHANTIERS DES JEUNES	22	Izvorul Mureșului	Aurelia Mocanu
ARTISTES	23	Sibiu	Magda Cârneci, Anca Vasiliu, A. Guță, A. Mocanu Gheorghe Kazar, C. Dan
PROFIL	26	Vasile Vasiliu-Falti	Marica Grigorescu
ATELIER	27	Dumitru Șerban	Adela Marcu
PROFIL	28	Horea Flămând	Călin Dan
ATELIER	29	Maria Cocea	Theodor Redlow
PROFIL	30	Marcel Chirnoagă	Mihai Drișcu
MÉRIDIENS	31	Roberto Ruta et la nostalgie du vol	Vasile Drăguț
CHRONIQUE	32	Trois sculpteurs	François Pamfil
	33	Le journal des galéries	P. Frâncu, Coriolan Babeți, Ileana Pintilie, Negoiță Lăptoiu, Doina Petrache-Lemny Adrian Silvan-Ionescu
	37	Fragment figuratif de stéatite découvert à Isaccea	Gh. Mănucu-Adameșteanu
	37	Présences roumaines	Dinu Rădulescu, Ioan Dragoș
MÉRIDIENS	39	Le cénacle de Francavilla al Mare	Ruxandra Balaci
	40	L'agenda de l'U.A.P.	
		Calendrier	

COUVERTURE	I	Trône voïvodal, bois	Ovidiu Maitec
COUVERTURE	IV	Archer au repos, bronze	Ion Jalea

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Непрерывность призвания	
ХРОНИКА	2	Республиканская выставка молодых художников, посвященная 65-ой годовщине созидания Союза Коммунистической Молодежи и исполнению 30 лет созидания Союза Ассоциаций Студентов коммунистов в Румынии	М. Абэчицей
ЧЕСТВОВАНИЯ	5	Константин Брынкуш (1876—1957)	Барбу Брезеану, Петре Туцеа, Хайг Актериян
ЮБИЛЕЙ УНЕСКО	8	Столетие Карл Шторк	Михай Испир
СТОЛЕТИЕ	10	Великое призвание монументального	Дан Григореску
ЛАГЕРИ	12	Сигету Мармацией	Франсуа Памфил
	14	Оарба де Муреш	Георге Вида
	16	Сэлиште	Мариус Тэтару
	18	Пояна ку Скит (Скынтея, Яссы)	Адриан Силван Ионеску
	20	Ковасна	Адриан Гуцэ
СТРОЙКИ МОЛОДОГО	22	Изворул Мурешулуй	Аурелия Мокану,
ИСКУССТВА	23	Сибиу	Магда Кырнеч, Анка Василиу, А. Гуцэ, А. Мокану, Георге Казар, К. Дан
ПРОФИЛЬ	26	Василе Василиу-Фалти	Марика Григореску
АТЕЛЬЕ	27	Думитру Шербан	Адела Марку
ПРОФИЛЬ	28	Хореа Флэмынд	Кэлин Дан
АТЕЛЬЕ	29	Мария Кочеа	Теодор Редлов
ПРОФИЛЬ	30	Марчел Кирноага	Михай Дришку
МЕРИДИАНЫ	31	Роберто Нута и тоска полёта	Василе Дрэгуц
ХРОНИКА	32	Три скульптора	Франсуа Памфил
	33	Журнал галереи	П. Фрынку, Кориолан Бабеци, Илеана Пинтилие, Негоицэ Лэптою, Дойна Петраке-Лемни, Адриан Силван Ионеску
	37	Фигуральный стеатит-фрагмент	Г. Мэнуку-Адамештеану
	37	Румынские выставочные присутствия	Дину Рэдулеску, Иоан Драгош
МЕРИДИАНЫ	39	Художественное объединение из Франкавилла ал Маре	Руксандра Балач
	40	Записная книжка С.Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	Воеводальный престол	Овидиу Майтек
	IV	Отдых воина	Ион Жалеа